Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XLIVme VOLUME.
Cinquième série. — Tome xiv. — 1901.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (1e de la collection).

1re livraison. — Janvier 1901.

Les roses d'or pontificales.

I

DEUX cérémonies, d'un caractère à la fois laïque et religieux, tenaient jadis une place à part dans les rites de l'Église : la remise de l'Épée d'honneur (le « stocco benedetto ») (1) et celle de la Rose d'or ; la première avait lieu le jour de Noël; l'autre, le quatrième dimanche de carême.

L'histoire des roses d'or, pendant le moyen âge ou les temps modernes, a donné lieu à une longue série de monographies : de quoi composer toute une bibliothèque (2). Et cependant, est-il un seul de ces mémoires qui nous fasse connaître, pour la période ancienne, les circonstances dans lesquelles ces joyaux ont été distribués ou même qui nous renseigne sur leur forme! Sur certains points, les auteurs sont en contradiction flagrante ; sur d'autres et — des plus importants — ils n'ont même pas essayé de faire la lumière. Tout au plus, si le dernier d'entre eux a connu la destination d'une dizaine de roses distribuées pendant le XIVe siècle, dont sept par les papes d'Avignon (1). Pour comble, un archéologue allemand célèbre affirme que

1. V. sur l'Épée d'honneur, *La Revue de l'Art chrétien*, de 1889-1890.

2. Je me bornerai à citer les principaux de ces travaux: Cartari, *La Rosa d'oro pontificia. Racconto istorico.* Rome, 1681. — Ducange, *Glossaire*, sub verbo : « Rosa aurea », éd. Favre, t. VII, pp. 214-215. — Rechemberg, *Exercitatio de Rosa aurea.* Leipzig, 1686. — Grapius, *Schediasma historicum de Rosa aurea...* Leipzig, 1696. — Ciampini, *De Sacris Aedificiis*, pp. 120-121. — Baldassari, *La Rosa d'oro che si benedice nella IV Domenica di quarisima.* Venise, 1709. — Ratschius, *Commentatio de Rosa aurea...* 1728. — Busenelli, *De Rosa aurea Epistola.* Padoue, 1759. — Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle pontificie e cardinalizie*, pp. 247-254. Rome 1790. — Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, t. LIX. — *Le Magasin pittoresque*, 1841, p. 326. — Mgr Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 76-78. — Girbal, *La Rosa de oro. Noticias historicas acerca de esta dadiva pontificia.* Madrid. 1880. — Joret, *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge ;* Paris, 1892, pp. 432-434.

1. Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, LIX.

l'on ignore si une seule rose du moyen âge est parvenue jusqu'à nous ([1]).

C'est à combler de telles lacunes, que je m'appliquerai dans le présent essai.

Pour résoudre des problèmes si dignes d'intérêt, je me suis attaqué aux Archives du Saint-Siège. Non pas toutefois aux recueils compulsés par mes prédécesseurs ; bulles, brefs, régestes de toute nature, mais bien à la section financière, aux « Cameralia », aux « Introitus et Exitus », jusqu'ici universellement dédaignés. En combinant le témoignage de ces pièces comptables avec celui d'anciens inventaires, il m'a été facile d'éclaircir la plupart des doutes. C'est ainsi que l'on ne connaissait jusqu'ici, pour le XIVe siècle, que les destinataires d'une dizaine de roses d'or : je suis en mesure d'en faire connaître une quarantaine. De même, sur la forme, le poids, la valeur de ces insignes, sur les artistes auxquels nous devons des merveilles de goût et de fini, et jusque sur le caractère des papes qui les ont commandées, l'exploration des Archives vaticanes a fourni une ample moisson d'informations nouvelles.

Je me hâte d'ajouter que mes recherches ne porteront que sur la période comprise entre le XIVe siècle et le XVIe. A d'autres le soin d'élucider l'histoire de cette cérémonie, soit pendant la première partie du moyen âge, soit pendant les temps modernes.

II

LES rites auxquels donnait lieu la remise de la rose d'or sont connus dans leurs moindres détails (on en trouvera le détail dans le *Musæum italicum* de Mabillon (t. II, pp. 135, 176, 236, 470-472) : la cérémonie n'a guère varié pendant une période qui embrasse près de huit cents ans ([1]).

Tout au plus si une fois, une seule fois, un souverain pontife, impatient de tout joug, — le fougueux Jules II della Rovere, — éprouva la tentation de rompre avec une tradition consacrée par tant de siècles. On juge de la surprise de la Cour pontificale ! Le maître des cérémonies, Pâris de Grassis, ayant demandé la raison du changement, on lui répondit qu'il n'y en avait point d'autre que la volonté du pape, qui jugeait à propos qu'on en usât ainsi par la suite. Pâris fut obligé de s'incliner, mais après avoir décrit le cérémonial nouveau, il se permit d'adresser à Dieu cette prière bizarre : « Seigneur, en l'honneur de qui se font les cérémonies, dirige-les en inspirant des idées plus saines à ceux qui les pratiquent, de sorte qu'elles ne dégénèrent point en vanités et en ridicules ([2]). »

En principe, la remise de la rose devait avoir lieu une fois l'an. Mais il arrivait que la cérémonie était différée certaines années et que, dans d'autres, au contraire, on distribuait deux roses. Ce n'était là toutefois qu'une exception assez rare.

A la rose était régulièrement joint un bref relatant les circonstances dans lesquelles la distinction était accordée et célébrant les vertus ou les mérites du destinataire. Beaucoup de ces pièces nous sont conservées, quoique la série des brefs ne commence véritablement qu'avec le XVIe

1. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters;* Leipzig, 1883, t. I, p. 364. « Davon, ob sich irgendwo eine goldene Rose aus dem Mittelalter bis auf unsere Zeit erhalten hat, verlautet nichts ; ein Exemplar angeblich aus den XVII Jahrh., dem Herzoge von Lucca gehörig, befand sich im J. 1855 bei einen Goldarbeiter in Dresden. » (*Deutsches Kunstblatt*, 1855, pp. 119, 166.)

1. Dans son *Rationale*, Guillaume Durand, le célèbre évêque de Mende († 1296) disserte longuement sur la signification de la rose d'or.

2. Burchard, *Diarium* ; éd. Thuasne, t. III, p. 419. — Mgr Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 342.

siècle. (Pour la période antérieure, les registres-copies font défaut [1].) Il serait à souhaiter que l'on publiât le recueil complet de ces documents : il ne manquerait pas d'offrir de l'intérêt pour l'histoire de la diplomatie du Saint-Siège. Que de commentaires curieux n'ajouterait-il pas au témoignage de nos pièces comptables !

Si, laissant de côté les questions de liturgie, suffisamment élucidées, nous essayons de saisir l'esprit même de cette distinction; si nous nous demandons quels mobiles dictaient les choix faits par les souverains pontifes ; et même si nous cherchons, tout simplement, à déterminer la forme des joyaux qui comptaient parmi les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie, nous nous heurtons à une masse de difficultés.

La première conclusion qui s'impose à nous, c'est que l'envoi de la rose d'or à tel ou tel prince ou chevalier n'impliquait pas seulement une série d'imposantes cérémonies ecclésiastiques : le plus souvent, cette distinction se rattachait à des négociations politiques de la dernière conséquence. Il appartient aux historiens de rechercher quels graves intérêts, quelles savantes combinaisons, se cachaient derrière des actes en apparence de pure courtoisie. L'art n'était ici qu'un prétexte, qu'un masque ; derrière la façade officielle, l'on finit par découvrir les ressorts qui ont provoqué des choix, à coup sûr longuement débattus dans les consistoires secrets.

Pendant la période des papes d'Avignon, il a pu arriver que la piété du destinataire pesât seule dans la balance. Mais plus souvent des considérations d'un ordre fort différent guidèrent les grands hommes d'État qui s'appelaient Jean XXII, Benoît XII, Urbain V, Clément VII. Leur sollicitude s'étendait jusqu'aux confins du monde catholique. L'un deux ne donna-t-il pas, en 1383, la Rose d'or au roi d'Arménie ! En octroyant ce joyau, ils entendaient récompenser des services rendus ou provoquer à de nouveaux actes de dévouement envers le Saint-Siège.

Tactique, somme toute, des plus naturelles et qui ne pouvait que rehausser le prestige d'une si haute distinction.

Tel était dès lors le prix qu'y attachaient les plus grands princes, que le choix du titulaire donna plus d'une fois naissance à de graves conflits. C'est ainsi que, lors de la visite simultanée faite en 1368 par le roi de Chypre et la reine de Naples à Urbain V, de passage à Rome, toute la Cour pontificale s'attendait à voir le pape donner la préférence au roi. Les prescriptions du Protocole étaient, sans exception aucune, en sa faveur. Ce fut la reine, au contraire, qui l'emporta. Grand émoi parmi les prélats : plusieurs cardinaux blâmèrent ouvertement le pape, et allèrent jusqu'à lui dire en face que jamais princesse n'avait été l'objet d'une telle faveur au détriment d'un prince du même rang. Urbain V répondit que jamais non plus on n'avait vu un simple abbé de Saint-Victor de Marseille, — c'était son cas, — s'asseoir sur le trône pontifical. En réalité, il n'avait fait que constater la prééminence du royaume de Naples sur celui de Chypre [1].

A tout instant aussi le caractère et le goût des souverains pontifes se reflètent dans la commande de ces joyaux : les uns les veulent simples et sobres; d'autres, portés à l'ostentation, y prodiguent les ornements.

1. Nous en avons pour preuve l'existence, à la Bibliothèque nationale de Florence, du registre-copie des années 1481-1482. Comment ce document, qui n'aurait pas dû quitter les Archives vaticanes, est-il allé échouer sur les bords de l'Arno ?

1. Baluze, *Vitæ Paparum avenionensium*, t. I, pp. 381-382, 408.

Au XIVe siècle, le pape d'Avignon, Clément VII, au XVe, le pape Paul II, si célèbres tous deux par leur faste, ont distribué des roses d'une richesse hors ligne.

III

DES origines mêmes de la rose d'or, je ne dirai rien : la matière est controversée et il n'entre pas dans mes vues de m'attaquer à un problème si ardu. Il me suffira de rappeler que, depuis un temps immémorial, les papes avaient l'habitude de donner une rose le dimanche *Lætare Jerusalem*, c'est-à-dire le quatrième dimanche de carême : d'où le nom de *Dominica Rosæ* ou *Rosata dominica*, parfois donné à cette fête (1).

D'ordinaire on fait remonter l'idée de la cérémonie en question à saint Léon IX (1049-1054). Les RR. PP. Cahier et Martin affirment que la châsse de Charlemagne (exécutée en 1215), au dôme d'Aix-la-Chapelle, représente ce pontife tenant de la droite la rose d'or (2).

Toutefois la mention la plus ancienne de la remise d'une rose remonte, d'après Moroni, au pontificat d'Urbain II, et à l'année 1096. Cela se passait pendant les préparatifs de la première croisade ; la rose, auparavant réservée, ce semble, aux préfets de la ville de Rome, fut solennellement remise par Urbain II au comte Foulques d'Anjou et associée ainsi aux débuts de la plus grande expédition militaire du moyen âge. Autres temps, autres mœurs. Aujourd'hui la rose d'or est l'apanage de la princesse la plus pieuse; autrefois elle servait à récompenser le chevalier le plus vaillant.

Quelle forme les roses d'or revêtirent-elles au début ?

1. Voy. Giry, *Manuel de Diplomatique*, pp. 267, 271.
2. *Mélanges*, t. I, pp. 18-19.

La réponse n'est pas aisée. En effet, si c'est par centaines que se sont chiffrés ces insignes, à peine si une demi-douzaine d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous. Ils ont partagé le sort de tant d'autres ornements en métal précieux : à tout instant, on les envoyait au creuset pour les convertir en numéraire. Les chances de destruction sont, en pareil cas, en raison directe de la valeur intrinsèque.

Plusieurs érudits affirment que ce joyau se composa, jusque vers le XVe siècle, d'une rose montée sur un pied et garnie de feuilles; dans la suite seulement on y aurait ajouté plusieurs fleurs, de nombreuses feuilles et épines, accompagnées des armes pontificales, d'un aigle, etc. (1).

Moroni également rapporte que la rose pontificale n'était à l'origine qu'une simple fleur, dont l'or était colorié en rouge, afin d'imiter la couleur naturelle ; plus tard on aurait abandonné ce système pour placer au centre un rubis destiné à donner plus de prix au joyau ; après Sixte IV, probablement, on aurait substitué à la rose un rosier, c'est-à-dire une branche garnie d'épines, de feuilles et de fleurs, dont une, celle du milieu, était plus grande que les autres. Au centre de celle-ci se trouvait, ajoute Moroni, un petit godet muni d'une sorte de couvercle ou d'une plaque (« lamina ») percée, où le pape plaçait le baume et le musc destinés à imiter le parfum de la rose.

Le pied différait également selon les époques : il fut tour à tour triangulaire, carré, octogonal. D'ordinaire, sur ce piédestal, se développait un vase contenant le rosier. Parfois le socle était orné des armoiries du pape qui offrait la rose (2).

1. Cartari, *La Rosa d'oro pontificia*, pp. 17-18.
2. Moroni, *Dizionario*, t. LIX, p. 112.

Pour la première partie du moyen âge ces différents auteurs ont raison.

En effet, si l'on en juge par la statue du comte Raymond-Bérenger IV, autrefois placée sur son tombeau, dans l'église Saint-Jean d'Aix (remplacée par une copie moderne), la rose était, au XIIIe siècle encore, d'une extrême simplicité : c'était une fleur épanouie, sans accessoires aucuns. (On sait que Raymond-Bérenger avait reçu la rose du pape Innocent IV, en 1244 (1).)

Telle semble avoir aussi été une autre rose d'or, donnée par le même pape, et qui figura, jusqu'au siècle dernier, dans le trésor de la cathédrale de Lyon; ce joyau était en outre enrichi d'une pierre gravée : « Rosam auri cum repositorio, que monstratur in quadragesima. » (Inventaire de la cathédrale de Lyon ; 1448.) La description de Lyon en 1761 donne ce renseignement : « Cette rose est d'or et renferme une cornaline pour tenir lieu du portrait du pape; c'est une pièce antique qui représente une tête d'Hercule; on la conserve encore dans le trésor de Saint-Just; elle a été donnée par Innocent IV, lorsqu'il se réfugia dans ce couvent. La bulle suivante en fait foi : « Cum igitur, dum Lugduni traheremus in claustro ecclesiæ vestræ, in dominica qua cantatur Lætare Hierusalem, rosam auream, quam propter diei solemnitatem more solito in nostris manibus gestabamus, eidem ecclesiæ vestræ duxerimus concedendam (1). »

Vers le début du XIVe siècle, une branche de rosier fut substituée à la rose proprement dite.

C'est ainsi que la rose donnée par Benoît XI (1303-1304) à l'église Saint-Étienne (Saint-Dominique) de Pérouse, consistait en une branche de rosier (« un ramo di rose d'oro »), garnie de cinq roses ouvertes et de deux roses fermées, avec un saphir et un pied en bronze doré, le tout d'une valeur de 70 ducats. Cette rose fut vendue par les moines, probablement au poids du métal (2).

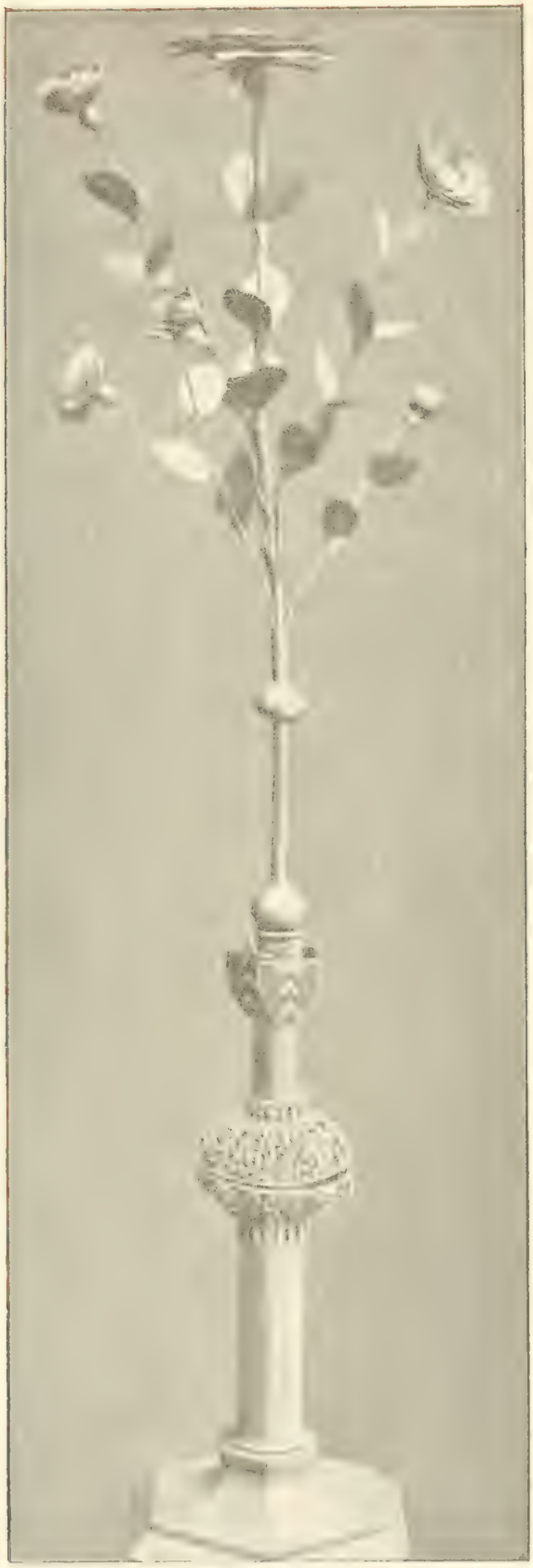
Pendant cette première période, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XIIIe siècle, les roses semblent avoir été relativement légères. L'inventaire du trésor pontifical, rédigé en 1295, en mentionne deux ne pesant, l'une que trois onces, et l'autre un peu plus de deux onces seulement. « Item, II rose auri que portantur a Domino in Dominica de Letare ; quarum una est ponderis III unciarum scarsas *(sic)*, alia vero est ponderis duarum unciarum et dimid. gr. (3). » Mais il se pourrait fort bien qu'il s'agît d'une rose centrale détachée de la branche et restée en souffrance chez le trésorier du Saint-Siège.

Quant à la rose décrite dans l'inventaire de 1311, elle provenait d'un crucifix et ne semble pas rentrer dans la catégorie dont nous nous occupons.

1. « L'église Saint-Jean-d'Aix renferme une copie moderne, exécutée par M. Bastiani Pesetti, d'après les dessins de l'ancien mausolée détruit pendant la Révolution. On y voit la statue de Raymond-Bérenger IV, couvert d'une cotte de mailles et tenant d'une main la rose d'or. (Millin, *Voyage dans les Départements du Midi de la France*, t. II, p. 287. — Cf. *Aix ancien et moderne*, p. 169. Aix, 1833.)

Les manuscrits de Peiresc, conservés à la Bibliothèque de Carpentras, contiennent un croquis de ce monument, ainsi qu'une note qui a son prix : « La rose benicte d'Aix et le tombeau de R. Bérenger. — La rose bénicte dans la sacristie de l'église Saint-Sauveur. — A costé du tombeau de Raymond Bérenger, qui est à Saint-Jean du faubourg d'Aix, il y a une statue de ce prince armé de mailles selon le temps et tenant son grand escusson de la main gauche et de la droite une Rose que l'on void et qui est celle que le Pape lui donna au concile de Lyon, fort approchante de celle de Saint-Just de Lyon et au contraire un peu différente de celles qui restent suspendues au reliquaire de Saint-Sauveur. » — (Jean Schopfer, *Documents relatifs à l'art du moyen âge*. Extrait du *Bulletin archéologique*, 1899, p. 22.)

1. Niepce, *Les Trésors des églises de Lyon*, pp. 25-30. — Mgr Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 77.
2. Cartari, *La Rosa d'oro*, pp. 58-59.
3. Molinier, *Inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII*, Paris, 1888, p. 44.



Rose donnée par Clément V à la cathédrale de Bâle (Musée de Cluny).

« Inventarium thesauri Ecclesie Romane apud Perusium asservati, jussu Clementis V factum anno 1311. Item unam rosam pulcram de auro, de opere fili, et habet folia, que fuit in medio magne crucis; et habet in medio unum magnum, grossum et quadrum saphirum incastonatum et relevatum; et per circuitum habet duas exmeraldas pulcras et quadras et duas alias exmeraldas oblongas, et IIII balatia, omnes incastonatos et relevatos. Et in fundo est una plata de ere, ponderis totum — unius libre, trium unciarum et unius quarti. — Ligata est per se (1). »

Les documents tirés des Archives du Vatican me permettent d'affirmer que le poids et les ornements de la rose variaient selon le caractère ou le rang du personnage à qui elle était destinée.

Pendant le grand schisme, le pape Clément VII, qui connaissait les goûts du duc de Berry, le plus raffiné, sans contredit, parmi les amateurs d'avant la Renaissance, fit exécuter à son intention une rose d'une richesse inusitée, ornée d'un gros saphir percé et de deux rubis balais, également percés. Le total de la dépense s'éleva à plus de 300 florins, soit au moins une vingtaine de mille francs au pouvoir actuel de l'argent.

La différence du prix de revient tenait, non pas à la différence du poids, mais à l'addition de pierres précieuses.

IV

APRÈS ces détails préliminaires, j'étudierai, pontificat par pontificat, l'histoire des roses distribuées pendant le XIVe siècle.

CLÉMENT V (1305-1314).

La rose de 1309, exécutée par l'orfèvre

1. *Regesti Clementis papæ V, Appendix*, t. I, p. 405.

Tauro de Sienne, coûta 100 florins d'or [1]. Elle a disparu.

Une autre rose de Clément V, celle qu'il donna soit à l'évêque, soit à la cathédrale de Bâle, a été mieux partagée. Elle se trouve, comme on sait, au musée de Cluny. C'est une branche de rosier garnie d'une rose épanouie, de quatre roses entr'ouvertes et de deux boutons. La rose épanouie l'y emporte sensiblement sur ses compagnes, tandis que celles-ci, dans les monuments postérieurs, luttent d'importance avec elle.

Dans les dernières années, il est vrai, on a révoqué en doute et l'antiquité et la provenance de cette pièce : on est allé jusqu'à l'attribuer au XVIIe, voire au XVIIIe siècle, sous prétexte qu'elle ne figure pas sur le catalogue de la vente du trésor de la cathédrale de Bâle, d'où elle est censée provenir [2]. Mais cette opinion ne soutient pas l'examen. En effet, dès 1511, l'inventaire du trésor en question mentionne une rose de tout point analogue à celle du musée de Cluny, sauf pour le nombre des feuilles, dont plusieurs ont disparu depuis lors : « rosa aurea, cum triginta octo foliis, quinque parvis rosis, duobus nodis et tribus clipeis » [3]. Il résulte de cette dernière mention que les trois écussons faisaient partie, dès le début du XVIe siècle, de ce monument en miniature. Seul le pied a pu être remanié.

Les pièces comptables conservées aux Archives du Vatican confirment le témoignage que nous apporte la rose du musée de Cluny. Ils nous montrent qu'au XIVe siècle, ces joyaux comprenaient, non une rose unique, comme on l'a prétendu, mais une branche portant plusieurs fleurs ou boutons. Contrairement à l'opinion commune [1], la rose était presque invariablement enrichie de saphirs, et non pas de rubis. Ceux-ci ne venaient d'ordinaire que comme accessoires. On ajoutait en outre des grenats, parfois aussi des perles (1372).

La rose qui figure dans l'inventaire de Charles V (1380) était conforme à ce type : c'était un « rosier d'or, à tenir en sa main, auquel a deux pomellez rons » [2]. Elle est, ajoute l'inventaire, « la rose que le pape donna le jour de la Mykaresme au plus noble ».

JEAN XXII (1316-1334).

Au temps de Jean XXII, la rose pesait en moyenne une dizaine d'onces et coûtait, avec les accessoires et la main-d'œuvre, une centaine de florins, soit au moins de 6000 à 8000 francs de notre monnaie. Ces joyaux étaient généralement enrichis d'un ou de plusieurs saphirs, parfois aussi de grenats.

La plupart des roses d'or distribuées pendant ce pontificat venaient de la Toscane et étaient fournies par un marchand italien fixé à Avignon, Richo Corboli. En 1328, pour la première fois depuis plusieurs lustres, la rose fut exécutée à Avignon même, d'ailleurs par un artiste italien, Domenico di Jacopo de Sienne, qui eut désormais le monopole de cette fabrication.

Voici, d'après M. Maurice Faucon [3], la liste des roses distribuées de 1318 à 1334.

1318. La rose, fournie par Richo Corboli, pèse 89 florins d'or ; elle est enrichie d'un

1. Faucon, *Les Arts à la Cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII*, pp. 7-8.

2. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1889, pp. 274-276.

3. *Mittheilungen der Gesellschaft fur vater. Alterthumer in Basel*, t. IX, p. 21. — Otte, t. I, p. 364.

1. Voy. le *Dizionario* de Moroni, sub verbo.

2. Labarte, *Inventaire du Mobilier de Charles V, roi de France*. Paris, 1879.

3. *Les Arts à la Cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII*, pp. 45, 101, 103.

saphir du prix de 16 florins. Le tout coûte 109 florins.

1320, 21 avril. — Une rose d'or, non donnée lors du carême précédent, du poids de 101 florins, avec un saphir de 20 carats, est mise en réserve par Jaufre Isnard, prévôt d'Aix.

1323. Le destinataire est Amédée V, comte de Savoie. Cette rose coûte 100 ducats d'or et 26 florins.

1324. Henri de Souillac. Cette rose coûte 113 florins d'or, 5 sous et 4 deniers de petits tournois.

1325. Aymar de Poitiers, comte du Valentinois. Cette rose, payée 100 florins d'or, était ornée de trois saphirs et pesait 11 onces 1 denier.

1326. Le comte de Comminges (100 florins).

1328. Henri de Boeto, seigneur allemand. Cette rose, exécutée par Domenico di Jacopo, portait un saphir et deux grenats ; elle pesait 12 onces, 3 deniers.

1329. Le comte de Comminges (pour la seconde fois). Cette rose, ornée d'un saphir, et pesant 13 onces et 11 deniers d'or, de 20 carats, fut exécutée par Domenico di Jacopo.

1330. Le comte de Nimbourg.

1331. Le comte de Boeto (pour la seconde fois). Cette rose coûte 72 doubles d'or et demi pour la matière et 8 florins pour la façon.

1332. Le seigneur d'Avaugourt.

1334. Louis de Poitiers.

BENOIT XII (1334-1342).

1335 ou 1336. La rose, du poids de 11 onces 1/2, est exécutée par Dominicus (Minutius ou Manuchius) Jacobi et donnée au duc Louis de Bourbon. Elle coûte 89 florins d'or, non compris la valeur d'un anneau d'or orné d'un saphir.

1338. Dominicus livre la rose, du poids de 12 onces, 3 deniers, et du prix de 95 florins d'or, 5 sous, non compris un anneau d'or orné d'un saphir. Le destinataire est Stefano Colonna.

1338 (?). Le même artiste fournit la rose, du poids de 12 onces un demi-quart, l'once calculée à raison de 6 florins et demi. Il reçoit pour la main d'œuvre 10 florins. Le prix total s'élève à 96 florins, 9 deniers tournois, non compris un anneau d'or orné d'un saphir et d'un grenat.

1341. La rose, du poids de 12 onces et 3 deniers, à raison de 7 florins d'or, 1 denier d'argent par once, est exécutée par le même artiste. Elle est ornée d'un saphir et de deux grenats. La dépense totale s'élève à 103 florins d'or, 5 deniers tournois. Le destinataire est un chevalier du roi de Portugal.

1342. La rose, du poids de 12 onces trois quarts, 2 deniers d'or, est exécutée par le même artiste. Elle est donnée au comte de Comminges (« Comes Convenarum »). La façon coûte 10 florins.

CLÉMENT VI (1342-1352).

1346. La rose est exécutée par Dominicus Jacobi. (Faucon, p. 110.)

1347. La rose est fournie par l'argentier Johannes Menuchii (?). Reg. 248, fol. 120 v°.

1348. — La rose est donnée au roi Louis Ier de Hongrie (Moroni).

A une époque que je n'ai pas pu déterminer, Clément VI donne la rose au comte Guy VI du Forez. Cette rose, offerte en 1372 à l'église collégiale de Notre-Dame de Montbrison par Jeanne de Bourbon, comtesse douairière du Forez, veuve de Guy, fut détruite au XVIe siècle par les Huguenots. (La Mure, *Histoire des ducs de Bourbon*, édit. Chantelauze, t. III, p. 135. Paris, 1860.)

INNOCENT VI (1352-1362).

1353. La rose est exécutée par Marcus Landi. Elle est enrichie d'un rubis et de douze perles.

1360. La rose est donnée à Nicolas Acciajoli, grand sénéchal du royaume de Naples (Moroni).

URBAIN V (1362-1370).

1365, 1366, 1367. Les roses sont exécutées par le Siennois Johannes Bartoli.

1368. La rose, confiée au même artiste, est donnée à la reine Jeanne de Sicile. Cette rose, du poids de 14 onces et 12 deniers d'or de 20 carats, est enrichie de trois saphirs. Certains auteurs affirment que la reine reçut en outre l'épée d'honneur, mais le fait est contesté et avec raison ([1]).

1369. La rose est donnée à la basilique de Saint-Pierre à Rome. — Cette rose fut détruite en 1527, lors du sac. (Torrigio, *Le Sacre Grotte vaticane*, p. 472.)

Date inconnue. Le roi Waldemar IV de Danemark (Moroni).

GRÉGOIRE XI (1370-1378).

La plupart des roses distribuées sous ce pontificat furent exécutées par l'orfèvre siennois Giovanni di Bartolo ([2]).

Celle de l'année 1372 était particulièrement riche : elle pesait 1 marc, 5 onces, 4 deniers, et était ornée d'un saphir et de deux perles. Elle coûta en tout 114 florins.

1374. La rose, exécutée par Johannes Bartoli, pèse 1 marc, 4 onces et 1 denier d'or de 20 carats, correspondant à 78 florins et 12 sous ; elle est enrichie d'un saphir et de deux grenats d'une valeur de 12 florins; au total 105 florins, 12 sous.

1. Cartari, p. 62.

2. V. mon mémoire sur *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo.* (Extr. de l'*Archivio storico italiano de 1888.*)

La même année il est question d'une rose pesant 1 marc, 2 onces et 11 deniers d'or, correspondant à 69 florins.

1375. Johannes Bartoli reçoit 100 florins, 2 sous, 8 deniers pour la rose qui est donnée au fils du duc d'Andria.

Ce joyau pesait 11 onces, 21 deniers ; il était enrichi d'un saphir et de deux grenats. La main-d'œuvre coûta, comme à l'ordinaire, 15 florins.

1376. La rose, exécutée par le même artiste, est donnée au vicomte de « Villamuro » (Villanova ?). Elle pesait 1 marc et 3 onces et fut payée 93 florins, 12 sous.

URBAIN VI (1378-1389).

En 1389, la rose est donnée à Raimondo Orsini (d'après Moroni).

BONIFACE IX (1389-1404).

Je dois me borner, pour ce pontificat, à rapporter, d'après Moroni, la liste des destinataires des roses d'or.

1391. Albert d'Este.

1393. Astorre da Bagnacavallo.

1398. Ugol. Trinci da Foligno.

Date indéterminée. Benuttino Cima da Cingoli.

CLÉMENT VII ([1]) (1378-1394).

1379. La rose, exécutée à Fondi, pèse 9 onces, 1 obole d'or, à raison de 24 carats. Cette rose est mise en réserve et le pape en donne une autre envoyée de Naples par l'évêque de Genève.

1381. La rose pèse 1 marc, 1 once, 2 deniers d'or, du prix de 60 florins de la Chambre, 2 sous. On y ajoute un saphir et deux grenats. La main-d'œuvre n'est comptée que 12 florins.

1. V. mon mémoire intitulé *L'Antipape Clément VII*, p. 19.

1382. La rose pèse 1 marc, 5 onces, 8 deniers, 3 grains ; elle est enrichie d'un saphir, du prix de 80 florins de la Chambre, de deux rubis balais du prix de 107 florins de la Chambre, 4 sous, et de deux autres saphirs, du prix de 20 florins. Le total de la dépense s'élève à 328 florins de la Chambre, 18 sous, 4 deniers.

1383. Giovanni di Bartolo exécute la rose destinée au roi d'Arménie. Cette rose, du poids d'un marc, 3 onces et 18 deniers, au titre de 20 carats, coûte 93 florins.

1385. La rose, exécutée par le même orfèvre, coûte 107 florins, 4 sous. Elle est donnée à Jean de Serre, parent du préfet de la ville de Rome. (« Consanguineo prefecti Urbis »). Son poids s'élève à 8 onces et 8 deniers; son prix à 127 florins, 4 sous.

1386. La rose, exécutée par l'argentier Johannes Maurini et destinée au duc de Brunswick (?), pèse 8 onces, 4 deniers, 16 grains, d'une valeur de 76 florins courants, 3 sous, 4 deniers. Elle revient au total à 93 florins courants, 3 sous, 4 deniers.

1887. La rose est exécutée par Johannes Maurini.

1389. La rose, donnée à Johannes Cavilone (Jean de Cavaillon ?), pèse 10 onces, à raison de 8 florins d'or chaque once de 20 carats. On y ajoute deux balais percés, du prix de 5 florins courants. La main-d'œuvre représente 15 florins de la Chambre, soit au total, 88 florins de la Chambre, 11 sous.

1390. La rose, fournie par Cathalamus de Rocha, coûte 85 florins de la Chambre, 27 sous.

1391. Particulièrement riche est la rose donnée au duc de Berry; elle pèse 1 marc, 2 onces, 10 deniers, représentant 83 florins courants et 8 sous. La main-d'œuvre est comptée 15 florins de la Chambre de 29 sous. Un saphir percé, du prix de 125 florins courants, et 2 rubis balais percés, du prix de 93 florins courants, 18 sous, y sont ajoutés. Le total de la dépense s'élève au chiffre inusité de 320 florins courants, 5 sous, soit 274 florins de la Chambre, 4 sous.

BENOIT XIII (1394-1424).

Plus encore que Clément VII, l'antipape Benoît XIII éprouva le besoin de recourir aux distinctions honorifiques pour consolider son autorité battue en brèche de toutes parts.

Pendant la première partie de son pontificat, il ne négligea pas, même au milieu des épreuves les plus dures, d'envoyer la rose d'or aux personnages qu'il avait intérêt à se ménager.

Je ne suis malheureusement pas en état de donner la liste complète des destinataires de ces insignes et dois me borner à quelques indications sur les artistes qui furent chargés de les exécuter, ainsi que sur leur prix de revient.

En 1394, la rose est donnée à l'infant du Portugal.

En 1396, l'exécution de la rose est confiée à l'argentier Johannes Martini ou Marini ou Maurini, qui reçoit 68 florins de la Chambre pour le métal et 15 florins pour la façon. On y ajoute un saphir du prix de 4 florins.

En 1397, la rose est fournie par le changeur Thomas de Podio. Elle semble destinée (mais ce n'est là qu'une présomption), au roi Martin d'Aragon qui se préparait à visiter Avignon.

En 1398, Johannes Morini (qui mourut cette même année) reçoit 80 florins pour l'or nécessaire à la confection de la rose. Celle-ci est enrichie de cinq rubis.

En 1405, on emploie 6 onces, 12 grains d'or de 2 doublons, et 5 onces, 23 deniers

d'or de florins, soit un marc et demi (d'une valeur de 80 florins, 4 sous, 8 deniers de la Chambre), pour la rose, qui est donnée à Jean le Maingre, maréchal de Boucicaut, gouverneur de Gênes. L'argentier Rubinus de Anelha y ajoute trois saphirs et reçoit 10 francs, soit 17 florins de la Chambre, 24 sous, pour la main-d'œuvre.

En 1405, le changeur Martin Pamperati livre pour la rose un saphir du prix de 15 florins courants, trois bons rubis balais du prix de 41 florins courants et 6 sous, et trois rubis moins bons, du prix de 13 florins courants, 12 sous (1).

L'inventaire du roi Charles V (1380) mentionne un certain nombre de roses d'or. C'est d'abord, « ung rosier d'or, à tenir en sa main ouquel a deux pommelez rons ; et est la rose que le Pape donne le jour de la mykaresme au plus noble. » (Voy. ci-dessus).

Ailleurs (n° 3138) figure « une roze d'or, où est esmaillé le Roy à genoulx devant monseigneur saint Denis, et l'évangile saint Jehan escripte au dos ; pesant cinq onces d'or. »

Je doute fort que la « roze d'argent, blanche, niellée, à ung escuçon de Bourgogne, pesant deux onces » (n° 3129) ait quelque chose de commun avec la rose pontificale (2).

L'inventaire de Charles le Téméraire, de son côté, enregistre plusieurs roses, dont l'une ou l'autre pourrait bien remonter au XIVe siècle.

2977. « Item, une rose d'or esmaillée de blanc, garnye d'une fleur de dyamant de cinq pièces et d'une grosse perle au dessus.

1. *Notes sur quelques artistes avignonais du pontificat de Benoît XIII*, p. 3.

2. Labarte, *Inventaire du Mobilier de Charles V.* Nos 2156, 3129, 3138.

2978. — Item, une autre rose d'or esmaillée de blanc, garnye d'une grosse table de dyamant et de deux grosses perles pendans en faceon de poires avec une petite chaynecte.

2979. — Item, une autre rose d'or esmaillée de blanc, à tout une chaynecte garnye d'un gros rubis.

3101. — Item ung arbre d'or en manière d'un rosier, où il y a audessus une rose et dedens un saphir, qui poise ensemble : 1m, VII o. » Cf. n° 3367 (1).

Si nous essayons de combiner les témoignages divers qui viennent d'être rapportés, nous arrivons à la conclusion que, pendant le XIVe siècle, le poids des roses pontificales était de dix à douze onces en moyenne. L'évaluation des poids indiqués par les pièces comptables donne lieu, il est vrai, à quelques difficultés. On sait que l'ancien marc avignonais, subdivisé en 8 onces, pesait environ 223 grammes, et l'once par conséquent un peu plus de 27 grammes (2). Sans entrer dans un examen, qui, pour le moment, nous entraînerait trop loin, je me bornerai à constater que, comme le florin d'or de la Chambre apostolique pesait environ 3 grammes et demi et que certaines roses équivalaient à 100 florins, nous obtenons un poids moyen de 300 à 350 grammes par rose. Or, c'est là justement le poids de la rose du musée de Cluny. Les textes sont donc d'accord avec le témoignage des monuments.

Eugène Muntz.

(A suivre.)

1. Le comte de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, pp. 111, 123.

2. Voy. la *Revue des Questions historiques* de 1899, t. II, p. 7.

La Couronne de fer, au trésor de Monza (Lombardie)[1].

X. — Armoiries de Monza.

QUAND Charles-Quint voulut se faire couronner de la couronne de fer, la vraie couronne n'existait déjà plus : on improvisa donc pour la circonstance la couronne actuelle, grâce à cette interprétation vraiment hardie qu'elle contenait du fer à l'intérieur [2]. La prétendue couronne de fer que nous connaissons n'a donc fait son entrée dans l'histoire qu'en 1530. Cette erreur s'est ensuite propagée fatalement, et il est à propos d'en citer deux applications.

Les armes de Monza, gravées en tête de l'ouvrage de Frisi, portent pour meubles héraldiques la croix du royaume et la couronne de fer, avec cette légende : EST SEDES ITALIAE REGNI MODOETIA MAGNI. Ce vers, avec sa rime intérieure, dénote le moyen âge, mais je doute qu'il ait été fait spécialement pour servir d'exergue au blason de la ville. Il importe donc de savoir à quelle époque précise la croix et la couronne ont été substituées au croissant de la lune, attribué comme emblème par les papes.

Les armes gravées par Frisi au frontispice de son tome I, ont paru pour la première fois, en 1613, dans les *Tre glorie di Monza*, de Bartolomeo Zucchi. Giulini n'a pu citer un monument plus ancien. M. Aguilhon a écrit sur les armes de Monza une dissertation spéciale, où il démontre que le premier meuble de l'écusson fut une couronne, avec la devise *Est sedes Italiae regni Modoetia magni*, par allusion au couronnement des empereurs. Aussi Landolphe a-t-il pu, en 1128, appeler Monza *primus locus coronæ* (coronationis ?) *regis Italiæ*. Plus tard apparut sur fond rouge le croissant blanc de la lune. La couronne et le croissant furent gravés sur le sceau de la commune, dont les bannières portaient la croix blanche sur fond rouge ou la croix rouge sur fond blanc. Ces emblèmes dateraient des guerres nationales contre les Frédérics, car Milan donnait des armes symboliques à ceux qui se rangeaient de son côté.

Monza ayant conquis son indépendance politique, elle ne garda dans son sceau que l'effigie de S. Jean, ainsi qu'on peut le voir dans ses *Statuti*, qui datent de 1336.

Il n'y a donc pas lieu d'invoquer les armoiries de Monza comme preuve du culte de la couronne de fer.

XI. — Couronnement de Napoléon Ier.

NAPOLÉON tint, comme roi d'Italie, à ceindre la couronne de fer. Ce fut l'occasion d'une fête, ainsi racontée par un auteur contemporain :

« Quand Napoléon voulut se couronner lui-même du diadème le plus ancien et le

1. Deuxième partie (fin), voyez la 5me livraison, p. 377.

2. Le Cérémonial romain, parlant de la couronne de fer, non de celle de Monza, mais de celle qui servait au premier couronnement, dit qu'à son *sommet* existait une lame de fer : or l'*intérieur* et le *milieu* n'étant pas le sommet, il y avait donc, au moyen âge, une autre couronne distincte de celle-ci. « Quæ quidem corona ideo appellatur ferrea, quod laminam quamdam habeat ferream in summitate, alioquin area et prétiosissima » (*Cærem. Roman. seu rituum ecclesiastic. sive sacr. cæremon. S. S. Rom. Eccl.*, lib. I, sect. 5, *De triplici imperat. corona*, Venise, 1516). Ce livre était donc imprimé avant le couronnement de Charles-Quint.

Albert, duc d'Autriche, fut couronné à Rome par Nicolas V, le 16 mars 1452, puis trois jours après il reçut la couronne impériale. Le pape, sur la plainte des ambassadeurs de Milan, déclara dans une lettre qu'il avait agi ainsi à cause de la peste qui sévissait en Lombardie, mais qu'il n'entendait par là préjudier en rien aux droits acquis : cependant il ne se servit pas de la couronne de Monza.

plus féodal de l'Europe, il donna à la cérémonie toute la splendeur et la majesté dont elle était susceptible. Son voyage à Milan fut semblable au triomphe d'un empereur romain ; et la description des processions, des pompes de tous genres, préparées pour cette occasion, remplit un assez gros volume. Les décorations, depuis le Palais-Royal jusqu'à la cathédrale de Milan, tiennent plusieurs pages. Le cortège qui apporta la couronne de Monza, était singulier : il était conduit par une garde d'honneur à cheval, composée d'un corps de la garde italienne ; une voiture contenait la municipalité de Monza ; une autre, les ouvriers employés à transporter la couronne ; les chanoines, le syndic et l'archiprêtre de Monza suivaient dans une autre ; enfin venait celle dans laquelle le grand-maître des cérémonies de la cour impériale portait la couronne sur un coussin de velours. Vingt-cinq soldats de la vieille garde de Bonaparte entouraient l'honorable relique, qui fut reçue à Milan au bruit des cloches et des salves d'artillerie, et, à la porte de la cathédrale, par l'archevêque de Milan, qui la porta à travers l'église, et vint la déposer sur un autel. Des gardes veillèrent autour d'elle pendant toute la nuit.

« Les rois sont tous comédiens : ils aiment les représentations théâtrales ; mais aucun n'en a mieux connu l'*effet* que l'usurpateur ; aucun ne les a plus fréquemment appliquées à la folie, à la vanité, à la duperie de ses sujets. » (Lady Morgan, *L'Italie*, t. I, pp. 283-284.)

Dans la chapelle du Saint-Clou, on voit trois inscriptions commémoratives qu'il est utile de reproduire. Elles se réfèrent au couronnement de Napoléon Ier en 1805, de Ferdinand Ier en 1838 et enfin au retour de la couronne en 1866. Je passe sous silence les inscriptions antérieures qu'on trouvera dans Frisi.

CORONA FERREA
ITALIAE REGVM INSIGNE
NAPOLEONI I
IMP · GALL · REGI ITAL ·
MEDIOLANI IMPOSITA
VII KAL. IVN · MDCCCV ·
PERENNE MODOETIAE DECVS

FERDINANDVM I
AVSTRIAE IMPERATOREM
CORONA FERREA
IN REGEM LONGOB · ET VENET ·
RITE INAVGVRATVM MEDIOLANI
POSTR · NON · SEPT · MDCCCXXXVIII ·
POSTERIS TRADVNT
MODOETIENSES
REGIO PALLIO ET ENSE
GRATIA CAESARIS AVCTI

FESTIVAM FELICEMQVE DIEM
VIII · ID · DEC · AN · MDCCCLXVI
QVA DIE VENETIA ITALO REGNO RECEPTA
ET CORONA FERREA SEPTENNIO EXVL
PROPRIAM REPETEBAT SEDEM
VICTORIO EMMANVELE II
VINDICE · RESTITVTORE
DIADEMATIQVE IAM STRENVE SVO
PRISTINVM DECVS ET NOMEN REPARANTE
MODOETIENSES
OMNIA FAVSTA AVSPICATI
HOC MONVMENTO
PROROGABANT IN AEVVM

Le chapelain Aguilhon, qui savait tant de choses, m'écrivait : « Je possède deux médailles en bronze, frappées à Milan en souvenir du couronnement, qui eut lieu le 26 mai, l'une à la date du 23 mai 1805 et l'autre de 1809. Si la première porte *23 mai*, c'est qu'il y a eu pour la cérémonie un retard imprévu. Dans celle-ci Napoléon a la couronne de laurier ; mais, au revers, on voit l'Italie, sous la figure d'une femme, poser la couronne de fer sur la tête de l'empereur, donnant au royaume sa constitution. Sur la seconde *médaille*, Napoléon porte encore la couronne de fer. »

En 1812, Longhi a exécuté une superbe gravure qui représente « Napoléon à la couronne de fer ». « Ce rare portrait », dit

un amateur, M. Geoffroy, atteint dans le commerce le prix de 20 francs.

Malte-Brun, dans sa *Géographie universelle*, a imprimé cette phrase qui n'est pas exacte, car il n'y a sur la couronne, en aucun endroit, trace d'inscription : « Napoléon plaça la couronne de fer sur sa tête en disant: *Dieu me la donne, gare à qui la touche.* Allusion à l'inscription qu'elle porte : *Guai a chi la tocca.* »

M. Aguilhon, consulté à cet égard, m'a répondu : « Il n'y a pas de doute que Napoléon Ier ait prononcé les paroles qui lui sont attribuées. La certitude résulte d'un manuscrit autographe d'un chanoine de Monza, Jean-Baptiste Castelfranco, l'un des deux qui, avec l'archiprêtre, accompagna à Milan, le 23 mai 1805, la couronne de fer et qui, ayant assisté à la cérémonie du 26, en a fait une description détaillée en témoin oculaire. Or il déclare avoir entendu Napoléon, tenant la couronne dans ses mains et se la posant sur la tête, dire assez haut : *Dio me l'ha data, guai a chi me la tocchera.* »

En souvenir de son couronnement comme roi d'Italie, Napoléon fit remettre au trésor de Monza, par le cardinal Caprara, les pains d'or et d'argent offerts pendant la cérémonie. Ces pains y sont encore ; mais j'estime, contrairement à l'opinion de Valéry (*Voyag. en Italie*, t. I, p. 198), que si l'empereur les avait présentés au moment de l'offertoire, il ne pouvait plus en disposer, et que l'envoi par le cardinal légat fait supposer qu'ils sont un don au cardinal du pape Pie VII qui les avait reçus, lors du sacre, à Paris.

La couronne de fer vint à Paris en 1797, par droit de conquête ; portée par les Autrichiens dans la citadelle de Vérone en 1859, elle fut réintégrée à Monza en 1866. M. Aguilhon, à la demande du syndic, a consigné ce fait historique dans une inscription, apposée le long du mur dans la chapelle du Saint-Clou.

XII. — Décret de la S. C. des Rites.

JE serai aussi bref que possible sur le dernier point, à savoir que la Congrégation des Rites, par son décret rendu sous le pontificat de Clément XI, en 1713, ne tranche pas la question, qui reste intacte. Voici le fait qui donna lieu au débat : « En 1656, les chanoines de Monza firent une nouvelle croix, et y placèrent dans le milieu la couronne de fer, en y joignant plusieurs autres reliques de la Passion. Cette innovation obtint, dans l'origine, l'agrément de l'archevêque, qui autorisa une procession solennelle, où la croix en question fut portée avec pompe ; mais, peu d'années après, à l'occasion d'une superbe chapelle destinée à recevoir l'insigne relique, un visiteur archiépiscopal interdit le culte qu'on lui rendait depuis tant de siècles, en ordonnant au chapitre de prouver devant le cardinal-archevêque en vertu de quelle autorisation la couronne de fer avait été extraite du trésor, où elle s'était trouvée jusqu'à cette époque, pour être mise dans la nouvelle croix d'or, conjointement à d'autres reliques. Il défendit de l'exposer publiquement sans l'autorisation du vicaire-général.

« Contre le décret du visiteur, les chanoines et les habitants de Monza recoururent au cardinal-archevêque, Frédéric Visconti, qui jugea l'affaire trop importante pour la décider sans consulter le Saint-Siège; il prescrivit ultérieurement que le recours au pape aurait lieu dans le laps de six mois, après lesquels la couronne de fer serait séparée des autres reliques, et replacée dans le lieu qu'elle occupait avant l'année 1650. Il fallut se soumettre à la décision du prélat, mais les recourants sollicitèrent d'abord la

prorogation du terme de six mois pour porter la question au jugement du Saint-Siège, ensuite une enquête juridique sur le culte rendu de temps immémorial à la couronne de fer, afin que les dépositions authentiques des témoins et l'examen juridique des titres pussent servir de base à la sentence que l'autorité suprême du Saint-Siège devait prononcer. Conformément à la requête, l'archevêque délégua deux juges et un notaire qui se transportèrent à la collégiale de Monza. Ils dressèrent les articles de l'interrogatoire que devaient subir les témoins ; ils nommèrent des experts qu'ils chargèrent de reconnaître la matière de la couronne de fer. Une multitude de témoins furent successivement entendus et déposèrent de la persuasion publique et de la tradition, comme quoi la couronne de fer contenait un des clous de la Passion du Sauveur ; que, pour cette raison, elle fut l'objet de la vénération publique depuis un temps immémorial ; qu'elle était exposée dans l'église le jour de S. Jean-Baptiste avant d'être placée dans l'intérieur de la croix ; qu'on la porta processionnellement plusieurs et plusieurs fois ; que Dieu avait daigné opérer des miracles ; enfin que S. Charles Borromée et autres archevêques avaient donné l'exemple du culte public envers cette précieuse relique. — Après l'examen des témoins, le notaire se transporta aux lieux circonvoisins et y reçut de nouvelles dépositions, qui confirmèrent celles déjà faites par les habitants. Enfin on présenta aux délégués les écrivains anciens et modernes rendant témoignage de la tradition commune sur le clou renfermé dans la couronne ; ainsi que les anciens catalogues des reliques conservées dans la collégiale (catalogues qui furent toujours exposés en public) et dans lesquels on trouve constamment la couronne de fer avec mention expresse du saint clou.

« Toutes ces choses constent du procès dressé devant les juges délégués par le cardinal Visconti ; mais ceux qui suivaient cette affaire étant venus à mourir, le procès ne fut pas envoyé à Rome, et la question fut assoupie. Le chapitre et la population de Monza la réveillèrent en 1713, en recourant au pape Clément XI, qui remit la cause à la Sacrée Congrégation des Rites. Le vicaire capitulaire de Milan reçut commission d'envoyer copie du procès fait en 1688 et 1689. S'étant transporté à Monza pour cet effet, il reconnut la couronne, même à l'aide d'experts, fit examiner des témoins sur son identité, c'est-à-dire pour établir que c'était réellement celle qui existait en 1688. Ayant ainsi formé un nouveau procès et extrait les actes faits en 1688, il transmit le tout, en forme publique, à la Sacrée Congrégation des Rites, qui se prononça favorablement » (*Analecta*, t. I, col. 323-324).

Tout le dossier de l'affaire a été résumé par Mgr Chaillot dans un article intitulé : *Culte de la couronne de fer* et publié par lui à Rome, en 1855, dans les *Analecta juris Pontificii*, t. I, col. 321-340. J'ai lu très attentivement toutes les pièces produites et les preuves fournies. Elles se réduisent à trois : les auteurs, les catalogues et les témoins. J'ai discuté plus haut les textes des auteurs et conclu à l'impossibilité de les appliquer d'une manière adéquate à la couronne actuelle. J'ai cité textuellement les inventaires et j'ai démontré que la tradition se forme très tard, mais n'existe pas au moyen âge : il y a à cette date une lacune tellement considérable que l'on est étonné de voir qu'on ne s'en soit pas ému davantage.

Qu'ont attesté les témoins ? qu'ils ont vu

exposer, porter en procession [1], encenser, vénérer la couronne. Leur âge varie de 64 ans à 90 et 100. Prenons le plus âgé. Que prouve-t-il, sinon qu'en 1588, c'est-à-dire cent ans auparavant, ce culte existait ? Or, comme il est certain pour nous qu'il n'a commencé qu'en 1530, on voit qu'il y a encore un écart de cinquante-huit ans pour lesquels ne se produit d'autre témoignage que celui de S. Charles. Il ne faudrait pas s'arrêter là, mais franchir encore cette date, pour montrer que l'on n'a rien inventé alors et qu'on a continué purement et simplement la tradition. Ceci n'a pas été fait, et là est vraiment le côté défectueux de ce procès, qui ne prouve que pour un peu plus des cent dernières années, c'est-à-dire une possession centenaire et l'immémorabilité, aucun homme ne se souvenant alors d'avoir vu établir ce culte, que tous disent au contraire avoir été en pleine vigueur. La Congrégation a accepté le fait tel qu'on le lui présentait et, en conséquence, elle a autorisé l'exposition et la procession de la couronne de fer, s'appuyant sur ce décret de la S. Congrégation du Concile, rapporté sous cette forme dans Delbene, *De officio sanctæ Inquisitionis*, part. 2, *dub.* 234, *sect.* 4 : « Lorsqu'une église possède des reliques qui y sont vénérées depuis longtemps, on peut les exposer publiquement, car la Sacrée Congrégation a décidé formellement que les anciennes reliques doivent jouir de la même vénération qu'autrefois. »

Mgr Prosper Lambertini, qui était alors promoteur de la foi [1], a laissé passer cette maxime : « Le fait ainsi constaté de cette persuasion commune, de cette tradition immémoriale, aurait suffi pour légitimer la continuation du culte religieux et public, car le Concile de Trente n'exige d'approbation formelle que pour les nouvelles reliques; ne faisant aucune prescription au sujet des anciennes, il est censé leur conserver le culte dont elles ont été toujours entourées. » Sans doute la possession vaut titre en droit ; mais, dans la pratique, avec les progrès de la science, cette théorie n'est plus soutenable ; autrement, nous serions trompés à chaque instant sur une foule de choses dont l'authenticité est très contestable. Le regretté cardinal Altieri me disait un jour que la Congrégation des Rites devrait compter dans son sein des archéologues, sinon comme membres, au moins comme consulteurs. Voilà le moment venu de réaliser ce vœu si légitime. La Congrégation reviendra sur sa décision première, comme elle l'a fait en mainte autre circonstance, quand elle sera mieux éclairée et qu'elle n'aura pas seulement consulté des juristes, mais des savants : il y a, dans l'espèce, ainsi que cela se rencontre fréquemment, une matière qui est du ressort exclusif de l'archéologie. Ce sera toujours un honneur pour la science d'intervenir dans de pareilles discussions et de pouvoir, dans l'intérêt de la religion, formuler un avis motivé. Les bon-

1. « Cette déposition est contredite par la visite du cardinal Frédéric Borromée, de l'an 1621, dans laquelle il est affirmé qu'on ne portait en procession que la *croix du royaume*. Fontanini (XI, II) cherche à dissiper l'objection dont il sent le poids, mais à sa manière, en rodomont littéraire. Pourquoi ne reproduit-il pas le texte de la visite? Les chanoines sont invités à montrer les reliques auxquelles on prête un culte particulier et ils ne montrent que la croix susdite, passant sous silence la couronne » (*Lettre du cd. Aguilion, 15 janv. 1580*).

1. Tels sont, d'après la table de son ouvrage sur la béatification et la canonisation, les points traités par Benoît XIV: « Corona, in oppido Modoetiæ conservata, *ferrea* dicitur, quod in ea unus ex clavis Christi a S. Helena insertus fuerit. — Hanc coronam S. Gregorius M. reginæ Theodolindæ dono dedisse dicitur. — Hac corona Bononiam e Modoetiensibus allata, Carolus in eadem civitate coronatus fuit et alii imperatores eadem aliisque coronis in diversis locis coronari consueverant. — Corona hæc ferrea, in cruce aurea collocata, inter alias instrumentorum Passionis Christi reliquias Modoetiæ colitur, permittente Sacrorum Rituum Congregatione, apud quam, uti et Modoetiæ, plura de ejus cultu et identitate acta sunt. »

nes gens de Monza, appelés en témoignage, n'ont fait que répéter machinalement ce qu'ils avaient entendu ou appris de leurs ancêtres ; actuellement, on veut des dépositions plus complètes, plus accentuées et surtout visant au cœur même de la difficulté, qu'ils ont à peine effleurée et, en tous cas, qu'ils n'ont même pas soupçonnée.

XIII. — Bibliographie.

JE n'ai fait qu'effleurer la question, mais ceux qui voudraient en savoir plus long pourront se renseigner auprès des auteurs suivants, dont la liste a été dressée avec beaucoup de soin par Mgr Chaillot dans les *Analecta juris pontificii*, t. I, col. 334, 335, 336 et que je reproduis avec quelques variantes :

1. Gaspard Bugati, dominicain, dans le volume intitulé *Additiones ad universales historias rerum, Mediolani*, imprimé en 1587.

2. François Collio, livre 3 *De sanguine Christi*, imprimé à Milan en 1617.

3. François Besozzi dans sa *Storia pontificale di Milano*, dédiée au cardinal Frédéric Borromée, imprimée à Milan en 1596. Cet auteur dit la même chose dans un autre livre : *Breve storia della invenzione della santa Croce e dei sacri Chiodi*, imprimé en 1603 à l'imprimerie épiscopale de Milan [1].

4. Paul Morigia, *Sanctuaire de la ville et du diocèse de Milan* (en italien), Milan, 1603.

5. L'auteur du livre intitulé *Le Dôme de Milan*, réimprimé en 1642 avec permission des supérieurs, chap. 19, *De la Couronne de fer*.

6. Barthélemy Zucchi, dans sa *Storia della corona ferrea*, imprimée à Milan en 1609, avec l'approbation des supérieurs.

1. D'après Besozzi, pag. 143, des quatre clous de la Passion, deux auraient été employés au mors du cheval de bataille de Constantin, le troisième aurait formé la couronne de fer, et le dernier aurait été jeté dans l'Adriatique pour en apaiser les tempêtes.

7. Le P. Fabius Corona, barnabite, dans le livre intitulé *Sacri tempi*, Rome, 1625, part. III, chap. 12, p. 118.

8. Joseph Ripamonti, *Histoire de l'église de Milan*.

9. Jean-Baptiste Villa, chanoine de S. Bubila, puis maître de chœur à la métropole de Milan, dans le livre intitulé *Les sept églises* (en italien), imprimé à Milan, avec permission, en 1627, p. 335.

10. Jean-Pierre Paricelli, archiprêtre de St-Laurent à Milan, dans l'ouvrage intitulé *Basilicæ Ambrosianæ monumenta*. Milan, 1645.

11. Alexis Ledesma, *Vie de la reine Théodelinde*. Foligno, 1689 ; *Vie de S. Gérard*, Bologne, 1697.

12. Marien Moroni, franciscain, *Terra santa nuovamente illustrata*. Plaisance, 1669.

13. Jean-Baptiste Cornet, *Il sacro Chiodo, tesoro del duomo di Milano* [1]. Milan, 1671.

14. Mabillon, dans l'*Iter Italicum*, t. I, p. 212, édition de Paris, 1687.

15. Gretser, *De sancta cruce*, part. 3, pag. 2639; Ingolstadt, 1616.

16. Eustache de St-Ubald, augustin réformé, *De Metropoli Mediolanensi*, p. 319 ; Milan, 1699.

17. Gualdus Prioratus, *Relatio urbis et status Mediolani*, pp. 221 et 260.

18. Le P. Jean Grégoire de Jésus-Marie de Naples, dans le livre intitulé *Ultima scola di sottigliezza cristiana fatta nel Calvario*. Naples, 1651.

1. La cathédrale de Milan possède un clou de la Passion, qui est conservé au fond du chœur, sous la voûte, dans une grande auréole dorée : une lampe brûle constamment devant. « Tous les ans, le 3 mai, anniversaire de la terrible peste de 1576, le saint clou est porté processionnellement par l'archevêque de Milan, à l'exemple de S. Charles, après avoir été retiré de la voûte par quelques-uns des dignitaires du chapitre, hissés théâtralement jusque-là dans une machine peinte, ayant la forme d'un nuage et mêlée de petits anges » (Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*. Paris, 1831, p. 106).

19. Donat Calvo, *Proprinomio Evangelico, resolut.* 25.

20. Antoine Masini, ouvrage intitulé *Distretto della passione del Nostro Signore.* Bologne, 1713.

21. Louis Tatti, de la Congrégation des Somasques, *Martyrologium Novocomense*, p. 75.

Cette liste peut être utilement complétée, ce que je vais faire.

22. Muratori, *Anecdota litteraria*, tom. II; *Annali d'Italia*, t. IV, p. 8 ; *Rerum Italicarum scriptores*, t. I, p. 460 ; *Commentarium de Corona ferrea.*

« Il faut compter principalement (parmi les manuscrits de l'Ambrosienne), ceux dont Muratori a fait usage dans ses mélanges : *Anecdota ex Bibliothecæ Ambrosianæ codicibus*, 1697, in-4°, 2 vol., dont le premier contient quatre poèmes de saint Paulin, évêque de Nola ; et le second, beaucoup de pièces historiques, dont la plupart sont relatives à la couronne de fer » (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 201).

Pour Muratori, le couronnement avec la couronne de fer n'aurait pas eu lieu avant le IXe siècle, ce qui ferait concorder parfaitement l'histoire avec la donnée archéologique. Dans ses *Annali d'Italia*, il assure que Bérenger, duc de Frioul, ayant été élu roi d'Italie en 888, il est permis de croire que c'est à cette date qu'il faut se tenir : « e permesso di credere che allora si cominciasse ad usare la corona ferrea ». Ce serait une hypothèse des plus probables si M. Labruzzi ne contestait le fait en disant que Bérenger « ne fut pas le premier qui se fît couronner en Lombardie » (*Il Buonarotti*, 2e sér., t. XII, p. 83), et qu'il ne se crut obligé de faire remonter la couronne de fer plus haut que les rois d'Italie (p. 125).

Muratori, racontant le couronnement de Charles-Quint à Bologne, en 1530, dit positivement qu'à cette époque on ignorait encore l'existence du clou dans la couronne de fer, argument d'une grande valeur historique contre son authenticité : « Vien descritta essa corona, portata colà da Monza, non meno dal Giovio che dal maestro delle ceremonie del papa, presso il Rinaldi..... senza che alcuno sognasse allora quel ferro essere un chiodo della Passione del Signore..... Ne alcuno di essi scrive che si mostrasse alcuno segno di venerazione a quella corona, come cento anni dopo immaginò il Ripamonti nella sua *Storia di Milano.* »

23. Un volume in-f° de la bibliothèque du chapitre, resté à l'état de manuscrit, a pour titre : *De corona ferrea, quæ asservatur in templo perinsigni sancti Johannis Baptistæ Modoetiæ, disputatio cum responsione ad D. Ludovicum Antonium Muratorium, auctore Petro Paulo Bosca, ex sodalitio Oblatorum, protonotario apostolico, et archipresbitero Modoetiæ* (1). Voici le sommaire des principaux chapitres : Cap. III. *Qualis sit Corona ferrea ; quid de illa senserit Panvinius, Blondus et Volateranus, quorum opinio confutatur.* Cap. V. *An corona ferrea, quæ asservatur Modoetiæ, instituta fuerit a Maximiano imperatore, an a Carolo Magno; eam institutam fuisse a Theodelinda, regina Longobardorum, affirmamus, et, data occasione, obiter agimus de corona ferrea Henrici septimi.* Cap. VI. *An reges Longobardorum corona ferrea fuerint redimiti, et an regni insignia caperent, tradita sibi hasta.* Cap. VII. *Fideles venerantur coronam ferream, quod in ea inclusus sit unus ex clavis, quibus*

1. Mgr Bosca fut archiprêtre de 1680 à 1699. « L'écriture, dit Aguilhon, en est très décolorée. D'ailleurs, tous les apologistes de la couronne en ont fait très peu de cas. »

est Jesus crucifixus. Cap. VIII. *Solvuntur argumenta adversantia* (1).

24. Giusto Fontanini, *Dissertatio de corona ferrea Longobardorum*, Rome, 1717, in-4° de 132 pag., avec planches.

L'ouvrage est adressé à la Sacrée Congrégation des Rites au nom de l'archiprêtre, des vingt-deux chanoines et de tout le clergé de l'insigne et royale basilique, ainsi que du préposé de la fabrique, du magistrat et de la population de Monza.

25. *Sacra Congregatione Rituum, Emin*mo *et Rev*mo *D. Card. Ptolomeo ponente. Mediolanen. Super cultu Coronæ Ferreæ, pro Reverendissimo Capitulo Insignis Collegiatæ S. Joannis Baptistæ Modoetiæ et Communitate ejusdem oppidi, contra D. Promotorem fiscalem curiæ archiepiscopalis Mediolani, Responsio* (Rome), 1717. Ce *votum* est signé « Guglielmus Ricca ».

26. Lambertini, *De servorum Dei beatificatione*, 1747, lib. IV, pars II, cap. 25.

27. *Solenne trasporto della sacra corona ferrea con croce del regno da Monza alla metropoli di Milano, seguito il giorno 22 maggio 1805, colla deputazione superiormente delegata adoggetto dell' incoronazione di Napoleone primo, imperatore de' francesi in re d'Italia.* Gd in-8° de 14 pag., sans date ni lieu d'impression.

28. De Murr (Theophilus), *Dissertatio de corona regum Italiæ vulgo ferrea dicta.* Monachii, 1808, in-4° de 54 pages, avec deux mauvaises gravures.

29. Bellani (Antonio), chanoine de Monza. *La corona ferrea del Regno d'Italia, considerata 1° come monumento d'arte, 2° come monumento storico, 3° come monumento sacro.* Milan, Sirtori, 1819, in-4° de 210 pag., avec une mauvaise vignette au frontispice.

1. Frisi, t. III, p. 251.

30. L'extrait du *Giornale dell' Italiana letteratura*, où la « Memoria apologetica » fut publiée la première fois (Padoue, 1819, sér. II, t. XXI) forme un in-8° de 45 pag.

31. Martorelli, *Rivista dell' Apologia di Bellani*, apud *Giornale Arcadico di Roma*, tom. IX.

32. *Articolo sulla corona ferrea, estratto dal Giornale dell' Italiana letteratura, Padova, settembre et ottobre* 1819, *con note critiche, Venise*, 1821, in-4° de 65 pag.

C'est la réimpression de la première édition du n° 30.

33. Francesco Antolini, *Dei re d'Italia inaugurati o no colla corona ferrea da Odoacre fino a Ferdinando I.* Milan, 1838.

34. Marimonte, *Memorie storiche della città di Monza*, Monza, 1841, in-8°.

35. *Corona ferrea*, Monza, sans date (mais postérieur à 1859), in-f° d'une page.

36. Bianconi, avocat, *Memoria intorno la corona di ferro Longobarda;* Milan, 1860, in-8° d'une feuille.

37. Oreste Raggi, *Della corona di ferro*, Firenze, Barbera, 1861, in-8° de 36 pages.

38. Bombelli, *Storia della corona ferrea*, Florence, 1870.

39. Zerbi (Luigi), *La corona ferrea ai funebri nazionali di Vittorio Emmanuelle II, re d'Italia: considerazioni storiche documentate;* Monza, 1878, in-8° de 68 pag., avec une gravure de la couronne.

40. Labruzzi di Nexima, *Della origine italiana della corona ferrea, studio storico-critico*, apud *Il Buonarotti*, Roma, 1898, t. XII.

De Mély, *La couronne de fer et la donation Constantinienne*, Paris, 1897, in-8° de 4 pag. Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1er mai.

XIV. — Fontanini.

MONSEIGNEUR Fontanini, camérier d'honneur de Clément XI, comme il s'intitule dans sa dissertation (*A cubiculo honorario Sanctissimi Domini Nostri Clementis papæ XI*), puis évêque titulaire, tient une place trop considérable dans la bibliothèque de la Ste Couronne, pour que je ne cherche pas à exposer sa thèse, quelle qu'elle soit. Voici le résumé qu'en a fait Léon Palustre :

Dans sa préface, il dit que l'on a voulu récemment détruire le culte rendu à la couronne de fer « avant S. Charles, par S. Charles et après S. Charles ». Il paraît que les théologiens se sont prononcés à ce sujet, et dès lors la question est tranchée, puisque S. Augustin a écrit : « Quid adhuc quæris examen, quod jam factum est apud Apostolicam Sedem ? »

« C'est ainsi qu'au XVIIIe siècle, on faisait de l'archéologie. Il faut avouer que la tâche était facile.

« P. 2. Fontanini attribue les doutes élevés sur l'authenticité de la couronne de fer à la jalousie des Milanais [1].

« P. 5. Il cite les fragments suivants du discours de S. Ambroise *De obitu Theodosii magni :* « Quæsivit clavos etc. » [2], « de ALTERO diadema intexuit *(nempe intus texuit)* ».

« Corona de cruce (ideo de clavo crucis). »

« Fontanini ajoute :« Libuitlongiusculum Ambrosii testimonium recitare, ut diadema ab oratore sanctissimo pro *Corona* directe sanctum patefieret. Quare vox *diadematis* ab Ambrosio usurpata leve est argumentum adversus *Coronam ferream* Modoetiensem. Si enim clavus in circulum seu rotundam laminam versus, et coronæ imperiali ab Helena intextus, vertici Constantiniano aptari potuit, cur hanc laminam ferream coronæ Modoetiensi regum italicorum insertam, a corona seu diademate Constantiniano, quæ promiscue usurpavit Ambrosius, abhorrere putabimus ? Hoc idem ab Helena *gemmis insignitum* testatur Ambrosius. Gemmis et auro ibidem insignita est corona Modoetiensis. Utraque regiis capitibus cingendis extructa, ita ut unam ab altera diversam haud temere quispiam existimet. »

« P. 22, il dit :« Hac ex parte clavi Dominici munus Theodolindæ factum a Magno Gregorio verisimile omnino videtur. »

« Mais à cette époque le clou ne faisait donc pas partie de la couronne ou il s'agit alors d'un second clou. N'y a-t-il pas opposition entre la p. 5 et la p. 22 ? Il parle de *constans fama* et de *rerum vetustas* qui, d'après Baronius, valent mieux que des *scripta.*

« Une nouvelle couronne de fer fut faite pour l'empereur Henri VIII. Qu'est-elle devenue ? »

Je continue personnellement la critique de l'ouvrage :

Mgr Fontanini, p. 16 de sa dissertation, a écrit ceci avec beaucoup trop d'assurance : « In sacello ad lævam majoris Basilicæ Modoetiensis etiamnum spectatur egregia in rem nostram pictura A. D. 1444 confecta, ubi arca sacrorum pignorum reserata coram Theodolinda et Adalwaldo regibus, Mediolanensi antistite aliisque Ecclesiæ et aulæ ministris, nonnulli sacra vasa et crucem manibus gerunt, sancto Gregorio pontifice coronam regiam præferente, quæ a ferrea non discrepat, quamvis pictor pro sua audendi potestate in ea efformanda ingenio nonnihil indulserit. Nullam porro coronam per Gre-

1. Labarte en a parlé, disant que cette opinion a été combattue par le cardinal Tolomei, Pierre Paul Bosca, le P. Allegranza, Giusto Fontanini, archevêque d'Ancyre, et Frisi. De Linas rapporte ce jugement dans son *Orfèvrerie cloisonnée*, publiée dans la *Revue de l'Art chrétien.*

2. Le texte étant reproduit plus haut, je n'en retiens ici que les deux passages commentés par l'auteur.

gorium ad Theodolindam missam fuisse legimus præter ferream. Quid clarius ad evincendum A. D. 1444 coronam Modoetiensem inter sacra lipsana publice recensitam. »

L'archéologie a au moins cela de bon qu'elle apprend à voir clair et donne la possibilité de réfuter les plus mauvais arguments. D'abord, où lit-on que S. Grégoire ait envoyé la couronne de fer à Théodelinde ? Fontanini a-t-il cité un seul auteur contemporain ou à peu près du fait? Jamais. Il s'étaie de textes postérieurs à la fresque elle-même et surtout de l'autorité « de Sigonio, qui, selon l'érudit Aguilhon, n'en parle que d'une manière tout à fait inductive ». De plus, la fresque en question ne représente que les objets du trésor, nullement les reliques ; la scène de la donation de celles-ci est à part. Or Fontanini fait ici allusion, à ne pas s'y méprendre, à un tableau que j'ai décrit dans mon ouvrage sur Monza et qu'il n'a pas du tout compris. En effet, il transforme l'archiprêtre en S. Grégoire, celui qui reçoit en celui qui donne. Et à qui donnerait-il ? Non pas à un ecclésiastique, mais à un serviteur. Et que donne-t-il ? Non pas une couronne quelconque, mais la poule et les poussins ! Quant à l'archevêque de Milan, ce ne peut être qu'un des chanoines assistants, peut-être celui qui est chapé.

Aguilhon poursuit : « Il y a un autre moyen de réfuter le prélat, c'est la disposition elle-même des divers tableaux qui composent la fresque. Les gestes de la reine sont, en effet, figurés en plusieurs zones superposées, qui se déroulent de gauche à droite, comme dans un livre. Nous voyons d'abord la reine, se reposant dans une forêt avec ses dames, et contemplant la colombe qui lui désigne le lieu où elle devra bâtir l'église qu'elle a vouée à S. Jean ; puis les ouvriers travaillant, par ses ordres, à briser l'idole d'or à laquelle Agilulf rendait hommage, avant sa conversion ; les orfèvres, dans leurs ateliers, exécutant les divers objets destinés au culte ; l'acte de donation, dicté par la reine à un notaire qui écrit sur ses genoux ; enfin la remise elle-même du trésor à l'archiprêtre et au chapitre. » Cette scène fait donc une suite naturelle aux précédentes et les complète. Fontanini a mal vu ou il s'est fié à des correspondants mal renseignés, peut-être même prévenus et interprétant de parti pris.

Je termine par cette considération : Fontanini, p. 44 et suiv., cite deux textes qui ne prouvent pas la thèse impossible qu'il soutient : l'un est la lettre de l'empereur Henri VII [1], demandant en 1310 qu'on le renseigne exactement sur la cérémonie du couronnement : « Committimus vobis et mandamus ut archipresbyter cum tribus aliis senioribus qui sciunt quid opus sit ad collationem coronæ ferreæ, sine ulla dilatione veniant ad nos, portantes omnia privilegia et instrumenta quæ apud vos Modoetiæ asservantur. » Le cardinal Arnaud de Pellegrue, légat du Saint-Siège, écrit aussi aux religieux du monastère de Saint-Ambroise à Milan : « Sane quum idem Dominus rex ad exquirendum ubi et in quo loco sit corona ferrea quam habiturus est suique habuerunt prædecessores, necnon ad perscrutandum, sciendum et se plenius informandum de modo et forma tenendis in coronatione jam dicta,

1. Le chroniqueur Rolandino de Padoue, qui écrivait dans la seconde moitié du XIIIe siècle, atteste comme un fait public le couronnement à Monza avec la couronne de fer : « Burgum Modiciam attentavit (Henricus VII) intrare, volens eam privare forsitan illa nobili dignitate coronæ ferreæ, quæ illic est ab antiquis nostris in honorem Lombardicæ libertatis hac de causa reposita, ut scilicet quandocumque fuit Romanorum imperator electus legitime, post electionem de se factam in regem Alamannorum, hic idem corona ferrea primitus coronetur, deinde pergens Romam sumat coronam auream ab Apostolica dignitate ». (*Rer. Italic. Script.*, t. VIII, p. 347.)

mittat ad vos venerabilem virum magistrum Galassum de comitibus de Mangone, canonicum Cameracensem, domini pape cappellanum, ipsius domini regis consiliarium et familiarem..... mandamus quatenus eidem magistro Galasso ubi sit corona prædicta et scripta quælibet necessaria ad modum et formam tenenda et quidquid scitis vel scire potestis per vos et alios, circa coronationem eamdem referatis eumque informetis plenarie, ut in reditu suo sciat dicto domino regi referre per ordinem, nullo dimisso, omnia quæ circa coronam et coronationem hujusmodi sint agenda. »

Ainsi la couronne était perdue et la tradition interrompue. L'orfèvre Lando, de Sienne, fut chargé en conséquence de fabriquer une nouvelle couronne [1], « coronam ferream lauream », qu'un chroniqueur semble avoir vue, car il la décrit minutieusement : « Ex nitido chalybe fabricatam instar serti laurei quo triumphatores augusti olim coronabantur et lapillis pretiosis ornatam. » Si c'est une couronne laurée à la façon de celles de l'antiquité, il faut avouer que nous n'en avons plus le type ; mais peut-être ces paroles pourraient-elles convenir à la couronne figurée sur le bas-relief. En effet, nous y voyons des gemmes au bandeau et, au-dessus, des feuillages qui suffisent à indiquer des lauriers. Il ne faut non plus demander aux textes une précision trop rigoureuse.

1. Luigi de Angelis, dans ses *Osservazioni critiche sopra una croce di rame* (Sienne, 1814, pag. 29), attribue cette couronne à « Maestro Lando, orafo di Enrico III », cité par l'abbé Cristofano Amaduzzi, dans ses *Lettere Sanesi*, t. II, fol. 12. L'empereur, après son couronnement comme septième roi d'Italie, fit porter « par ses deux médecins la couronne de fer, exécutée par Lando, à Astolphe de Lampignano, abbé du monastère de St-Ambroise de Milan, voulant qu'on l'y conservât en perpétuel souvenir de son couronnement ».

Frisi, I, 173, cite ce texte qui nomme Maître Lando lors de la remise faite à l'abbé Astolfe : « Præsente magistro Lando de Sennis, aurifabro..... qui prædictam coronam propriis manibus fabricavit ».

XV. — Opinion de M. Kondakow.

CETTE notice était écrite depuis plusieurs années, quand a paru le splendide ouvrage de M. Kondakow sur les émaux byzantins. Comme il n'est pas dans le commerce et qu'il n'a été tiré qu'à un nombre très limité d'exemplaires, je crois utile d'en donner ici un long extrait, qui justifiera pleinement ma manière de voir.

« Labarte essaie d'appuyer son hypothèse sur la couronne de fer italienne (fig. 68), à laquelle nous donnons, nous aussi, bien entendu, la première place parmi les couronnes émaillées, puisqu'elle est le plus ancien monument byzantin de cette espèce [1]. Elle consiste en un bandeau d'or circulaire ou plutôt ovale (0,53 m. de haut sur 0,15 et 0,17 m. de diamètre), qui se compose de six parties (plaques) mobiles, réunies par des charnières. A l'intérieur, il est doublé d'un cercle en fer qui, suivant la tradition, serait forgé d'un clou de la Vraie Croix, d'où ce nom curieux de *Couronne de fer* [2]. On lui donne aussi le nom de *Couronne lombarde*, en vertu de cette autre tradition, consignée dans les chroniques, d'après laquelle elle serait, avec les autres richesses de Monza, un don de la reine des Lombards Théodelinde († 625), fondatrice de la cathédrale de Monza. La tradition assure, en outre, que cette reine reçut, à titre de présent, différentes saintetés *(sic)* du pape Grégoire le Grand qui, lorsqu'il était encore légat du pape Pélage II, les avait reçues, de son côté, de l'empereur grec Constantin Tibère.

1. « Elle est conservée dans une chapelle de la cathédrale de Monza, près Milan ; on la garde dans un reliquaire spécial du XVIIIe siècle. Muratori et Frisi en donnent une reproduction inexacte ; la chromolithographie de Fr. Bock est assez bonne (voyez son ouvrage : *Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*. Wien, 1884, gr. in-fol., planche XXXIII, 49. »

2. « D'après Bock, l'expression *corona ferrea* apparaît pour la première fois dans une chronique de la fin du XIIIe siècle. »

Labarte se borne à montrer l'analogie de cette couronne avec celle qui figure dans un bas-relief au-dessus de la porte d'entrée de la même cathédrale (bas-relief qu'il attribue d'ailleurs faussement au VIe siècle), et il est convaincu de cette haute ancienneté de la couronne qui nous occupe. Fr. Bock fait observer, non sans raison, que le petit diamètre laisserait supposer plutôt un *ex-voto* qu'une véritable couronne (1), qui, toutefois, ne daterait pas d'avant le IXe siècle, et qui, selon toute probabilité, provient de la chapelle construite par le roi Bérenger (✠ 924) à la collégiale de Monza.

« Tout en admettant les principales idées de Bock, qui est un profond connaisseur du moyen âge, nous ne pouvons cependant partager son opinion sur un point. Ce savant considère cette couronne comme un travail byzantin, très semblable au reliquaire grec de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle ; nous croyons, au contraire, en raison de sa grande analogie avec le retable de Milan, qu'elle est d'origine lombarde. En ce qui concerne le reliquaire du trésor de la cathédrale d'Aix, il ne date que d'avant le XIe siècle et ne peut, comme nous le verrons plus loin, entrer pour nous en ligne de compte. L'ornementation de cette couronne est extrêmement simple, même pauvre ; elle correspond parfaitement au style lourd romano-chrétien des VIe et VIIe siècles, tel qu'il domine dans les sculptures de Ravenne. Au milieu de chaque plaque de la couronne brille un gros cabochon (émeraude, améthyste ou grenat) ; de là partent quatre rosettes à sept feuilles ; leur dessin et leur gravure sur or assez grossiers rappellent les diptyques et les ouvrages d'or barbares. De cette espèce sont, par exemple, deux boucles d'or trouvées à Ravenne et qui avaient appartenu à une cuirasse gothique complètement détruite (1). Une sorte d'entaille qui termine les traits de ciselure rappelle beaucoup cette facture barbare que l'on rencontre depuis le Ve jusqu'au VIIe siècle dans toute la Russie méridionale, sur les bords du Danube, en Hongrie, comme aussi dans l'Italie du Nord. Les pierres fines sont serties dans de simples alvéoles ou chatons bien polis, tout entourés de branches de palmier ciselées ou d'ornements pareils à ceux du reliquaire d'Herford. Dans les intervalles, ou plutôt sur le fond entre les rosettes, on voit (comme autant d'émaux de plique) de petites plaques aux bords saillants et repliés toutes couvertes d'émail. Ces plaques sont fixées au cercle au moyen de crochets spéciaux (2). Le dessin de cet émail correspond aux rosettes qui ont des ramifications de perles (émail blanc) ou de lierre (émail bleu clair). Le fond est vert émeraude translucide. Les bandelettes très épaisses représentent des feuilles, pousses et bourgeons et se terminent par des points d'or, comme sur le *Paliotto* de Milan. Toute la facture, le type général et l'extrême simplicité de ces émaux indiquent qu'ils sont du IXe ou bien du commencement du Xe siècle. L'émail blanc sur fond émeraude se distingue par un ton assez criard. Il n'y a d'émail bleu cendré que sur les baies ; partout ailleurs on ne voit que l'émail brun pourpre

1. « Bock compare cette couronne à deux bracelets (*armillæ*) (fig. 69 et 70) en or, ornés d'émaux et qui ont été trouvés en 1730 près de Kazan (voyez Bayer, *De duobus diadematibus*, dans les *Commentarii Academiæ Petropolitanæ*, t. VIII, 1736). Mais il est probable que ces deux cercles étaient des couronnes votives, comme toutes celles du fameux trésor de Guarrazar, près Tolède, offertes aux églises d'Espagne par les rois Wisigoths. »

1. « Voyez Charles Diehl, *Ravenne*, Paris, 1886, p. 79. Voyez *ibidem* les rosettes sur le siège de l'évêque Maximien, du VIe siècle (p. 151). »

2. « Il y avait peut-être en dessous des dessins ciselés, et ces petites plaques appartiennent peut-être au IXe siècle, tandis que le cercle lui-même, beaucoup plus ancien, n'avait primitivement aucune décoration d'émail. »

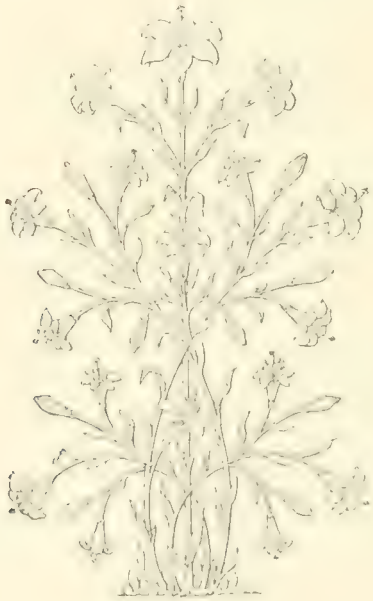
ou écaille, toujours transparent. La couronne de fer lombarde n'a rien de commun avec les couronnes impériales, royales ou ducales; les petits trous, percés de distance en distance au bord du bandeau, prouvent d'ailleurs d'une manière irréfutable que nous sommes en présence d'une couronne votive, qui fut ornée d'émaux au IXe siècle, à l'occasion de quelque sainte relique contenue dans son intérieur. Il n'y a du reste aucune raison pour mettre en doute cette croyance très ancienne que le cercle de fer intérieur avait un sens sacré; cependant il est hors de doute que dans le principe ce cercle avait été uniquement destiné à consolider et à maintenir les plaques mobiles du bandeau d'or. »

(*Histoire et monuments des émaux byzantins*, par Kondakow, Francfort, 1892, pages 222-225.)

M. Kondakow donne, de grandeur naturelle, une bonne gravure de la couronne de Monza et il ajoute, en confirmation de son opinion, deux autres gravures des couronnes de Kazan, qui ont avec elle une grande analogie de style et qui, comme elle, ont leurs plaques reliées à l'intérieur par un cercle de fer.

Page 86, il écrit : « Le monument émaillé translucide le plus ancien est le *paliotto* de l'église de St-Ambroise de Milan. Puis vient la couronne de fer. » Et page 108 : « Le monument le plus ancien de l'émaillerie cloisonnée byzantine qui porte une date est le paliotto ou retable de San Ambrogio de Milan, dont l'inscription contient le nom de l'évêque Angilbert (environ 835 après Jésus-Christ)..... Le dessin le plus caractéristique est celui des panneaux..... Il y a quelque chose d'analogue sur la fameuse couronne de fer .»

Mgr X. Barbier de Montault.



Essai sur la décoration architectonique [1].

REPRENONS *la suite interrompue des ornements végétaux combinés.* Nous avons fait connaître la *guirlande*, dont voici *(fig. 53)* un nouvel exemple. Nous avons cité la

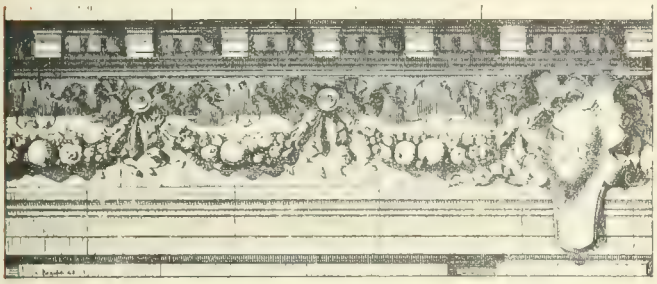


Fig. 53.

branche enroulée et courante. Le rinceau a pris son origine dans l'art grec ; l'acanthe en a fourni les premiers emplois. On le voit aussi comme élément courant dans quelques frises; il se développe surtout dans les frises romaines *(fig. 55)*. Il subsiste au

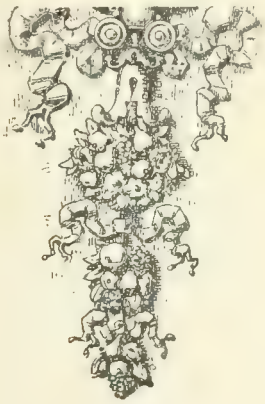


Fig. 54. — Chute.

moyen âge comme à la Renaissance, et constitue un des motifs les plus constants, les plus riches et les plus aisés à développer de l'art décoratif.

1. Voyez la 1re partie, p. 481, 1900.

chute, assemblage analogue suspendu par un bout, comme le montre la figure 54, qui n'a pu trouver place à la fin de notre premier article.

Le *rinceau* (v. plus haut, fig. 43) est une

Fig. 55. — Corniche du théâtre d'Arles.

La figure 56 nous montre une bande de *bouquets*.

L'*arabesque (fig. 57)* désigne une combinaison de branches végétales mêlées parfois de motifs vivants et d'objets artificiels. Ces ornements furent imités des décorations sarrasines, persanes et arabes. Ce nom a été donné assez improprement par les traducteurs de Vitruve, au XVIe siècle, aux motifs qui garnissent les frises et montants des peintures gréco-romaines et les panneaux de stuc ; il est appliqué aux mosaïques byzantines, où des rinceaux grecs à volutes alternent avec des vases, des médaillons, des bestioles. A la Renaissance en Italie, ce nom se confondit avec celui de *grotesques* donné aux imitations des rinceaux mêlées de génies, trouvés dans les *grottes* d'où furent ex-

Fig. 56.
Bande de bouquets.

humées les ruines du palais de Titus à Rome.

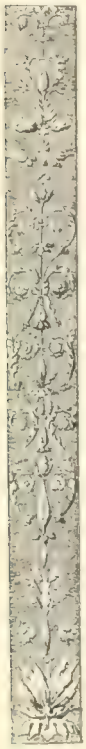


Fig. 57. Tombeau romain de St-Remi.

Palmettes. — La fleur, dans son mode en quelque sorte impersonnel et de convention, se présente encore sous l'allure de la palmette.

Le mot palmette, en terme de décoration, vient non de *palmes (palmitis)*, branche de palmier, comme on le croit, mais de *palma* (παλαμη), paume de la main, et par extension, main ouverte.

En réalité ce terme s'applique surtout à des fleurons, dont les tiges radient d'un pied unique.

Suivant son développement plus ou moins grand, la palmette va de la roue complète à l'éventail, à la huppe et jusqu'à la simple aiguille.

La palmette est symétriquement construite par rapport à un axe vertical. Elle comprend des branches dont les axes rayonnent d'un centre. Ce centre peut être à la base de la figure (4) *(fig. 58)*, ou plus bas (2), ou plus haut que la base (3). De là, trois types de palmettes correspondant à

Fig. 58.

trois *réseaux* différents. Dans le second cas la palmette part d'une *souche* (2).

Considérons le réseau (1). Il donne diverses variétés de types, selon que les rais sont rectilignes, ou à crosse enroulée extérieurement (5), ou intérieurement (6), ou courbés, cintrés soit extérieurement (8), soit intérieurement (9) ou en S (7).

Telles sont les principales variétés du réseau simple.

On forme ainsi six réseaux du premier genre ; on en formerait six autres avec le centre plus bas que la base (ou à souche) (8 et 9), et encore six avec le centre plus haut.

Fig. 59.

A côté des palmettes doubles et symétriques il y a des demi-palmettes *(fig. 60)*.

Des palmettes plus complexes dérivent de la *superposition* de deux réseaux semblables (10) de rayons différents, et, dans le décor peint, de couleurs consonnantes ou contrastantes. Si les deux palmettes ont un nombre égal de rais, l'effet est plus sévère; s'il est différent (11), il en résulte parfois une eurythmie moins absolue, qui suffit à garder la cadence mais donne plus de silhouette à chacune séparément, sans rompre le lien qui les unit. Cette sorte de consonnance est plus gaie. On peut faire alterner les rais des deux réseaux (12) au lieu de les superposer.

Fig. 60.

Axe. — L'axe est un des rayons dominants, mais pas autre chose que le principal des rayons. Il doit donc rester pareil aux autres, tout au plus être un peu plus important, plus riche ou plus développé. Il en est de lui comme de la clef d'une voûte. Parfois on l'a constitué de la réunion de deux éléments latéraux *(fig. 62)*,

Fig. 61.

ou bien on l'a quelque peu épanoui. La limite de ce développement consiste à faire

Fig. 62.

de cet élément central la fleur d'une plante, dont les autres rayons sont les feuilles.

Fig. 63.

Centre. — Le centre de la palmette ne coïncide pas toujours avec le centre de

Fig. 64.

rayonnement de ses rais. Dans le cas des palmettes à souche il est au milieu de la souche.

Le centre, où l'œil se porte naturellement, qui est le point le plus en vue, est souvent occupé par quelque motif intéres-

Fig. 65.

sant. Il est marqué par une rose, un disque, un fer de lance *(fig. 59)*, une feuille *(fig. 61)*,

Fig. 66.

Fig. 67.

un culot *(fig. 63)*, un médaillon, un masque *(fig. 68)*, etc.

Fig. 68. — Antéfixe.

La *souche* peut être marquée par une combinaison de volutes accouplées *(fig. 62 et 65)* ou formée par les rampants d'un fronton, une bague, etc.

§ III. — OBJETS ARTIFICIELS.

Les œuvres de l'homme sont introduites dans le décor principalement à titre *d'attributs*. Alors que les formes expressives et symboliques simples marquent le début des sociétés, il semble que la profusion des attributs en caractérise la décadence. L'art des belles époques cherche plutôt à accuser la perfection de la forme et à faire jaillir de l'œuvre elle-même sa vertu et l'impression qu'elle doit produire sans avoir recours à la voie détournée des emblèmes. La profusion de ces emblèmes et leur emploi comme pur décor se voit aux plus mauvaises époques de l'art; les Romains, peuple fastueux et peu artiste, les prodiguent comme les Français des deux derniers siècles,

Fig. 69. — Ruban ou spirale.

Fig. 70.
Baguette à ruban.

qui les groupent en trophées et en remplissent les panneaux. Après les grandes conquêtes, sous les Césars et sous Louis XIV, ce ne sont qu'emblèmes de la guerre et de la victoire : casques, épées, boucliers, quadriges, palmes et couronnes, couvrent les arcs de triomphe et les portiques des édifices.

Le moyen âge, comme l'époque grecque, s'en montre avare. Les martyrs sont figurés avec leurs palmes, les souverains avec leurs couronnes, les saints avec leur « caractéristique » iconographique, etc., mais les emblèmes isolés ne se promènent point partout sur les murs.

La renaissance italienne reprend tous les oripeaux antiques et mêle aux attributs païens les pièces du mobilier liturgique et du costume sacerdotal.

En France les attributs et les trophées font leur entrée sous Henri II et envahissent sous Louis XIV tous les édifices ; avec les amours apparaissent les arcs, les carquois, les cornes d'abondance, les flambeaux, les instruments de musique et des arts : lyre et clairon, palette et chevalet, maillets et ciseaux, livres et rouleaux, torses et masques, équerres et compas, fil à plomb et plans déroulés, tables et balances, etc.

L'attribut nous inonde. Les corps de métier, les sciences, le droit, le commerce, l'agriculture, les beaux-arts, nous offrent à l'envi leurs emblèmes, qui deviennent trop souvent des énigmes, et leurs groupements, des rébus incompris (1).

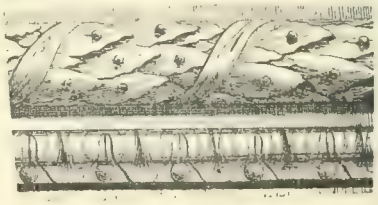


Fig. 71.

Parmi les produits de l'industrie humaine qui ont fourni au décor des types (nullement emblématiques d'ailleurs), citons d'abord comme un des plus simples le *ruban (fig. 69)*. Les moulures antiques comportent des baguettes à ruban *(fig. 70)*. On dit: un fût *de colonne rubannée ;* les bouquets sont liés avec des rubans *(fig. 71)*.

Le *ruban* s'enroule en spire sur des baguettes et des tores *(fig. 70) ;* il se replie en *nœud* aux points d'attache des guirlandes *(fig. 53)*.

Les *bandelettes* sont de larges rubans, qui servent à rattacher les guirlandes, à serrer la tête des bucranes, etc.

Quand le ruban est lui-même orné, il prend le nom de *galon ;* le galon est souvent garni de perles *(fig. 72)*.

1. V. G. Guicestre, *Encyclopédie d'architecture*, t. II, p. 92.

Les galons, dans le décor, forment ordinairement des entrelacs, qui abondent dans le style romano-byzantin *(fig. 37* et *72)*.

La *cordelière*, lien banal du décor, est employée ici *(fig. 73)*, comme attribut hippique, parfois comme emblème du veuvage ; c'est à ce dernier titre qu'elle sert d'emblème à Anne de Bretagne.

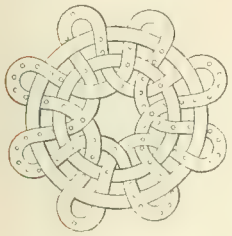


Fig. 72. — Galon perlé et entrelacé.

La *torsade* est l'imitation d'un double câble tendu *(fig. 74)*.

Le *câble* est une moulure à baguette ornée de saillies imitant les torons de la corde.

La *tresse*, l'image de deux mèches de cheveux croisées, est un motif décoratif

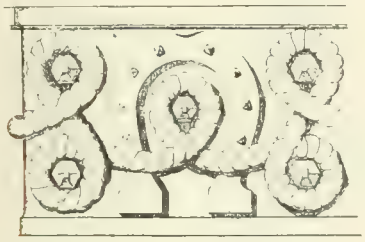


Fig. 73. — La frise en grès émaillé.

essentiellement oriental ; cette décoration provient de Ninive ; elle a été propagée en Occident au temps des croisades. Au moyen

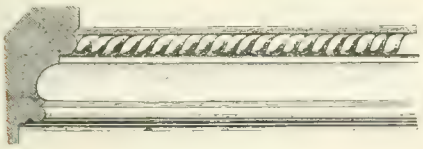


Fig. 74. — Câble.

âge la tresse est employée dans le décor des manuscrits.

Les têtes de clou constituent l'élément bien modeste d'un ornement employé avec beaucoup de succès par les romans, dans des décors inspirés de la charpenterie ; parfois ils étaient globuleux et ornés.

Il en est de même du *fuseau*. On orne les moulures creuses d'ornements dits *fuselés*, reproduisant une série de fuseaux de fileuse soudés bout à bout.

Les matières précieuses servant à rehausser les œuvres d'orfèvrerie ont été imitées dans le décor architectonique avec une certaine prédilection, à cause de l'idée de noblesse qui leur est inhérente. Telles sont les *gemmes*, les *pierreries*, les *cabochons*, les *piastres (fig. 75)*.

La *strigile* était une sorte d'étrille, à la-

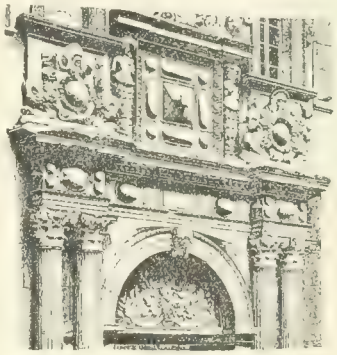


Fig. 75. — Gemmes, cabochons.

nières de cuir, dont les athlètes se servaient pour essuyer la poussière qui les couvrait après la lutte. La ligne ondulante de la lanière donna l'idée des stries ou cannelures en S, figurées, chez les Romains du Bas-Empire, sur des sarcophages, sur les frises des entablements *(fig. 76)*, etc.

Le *flabellum*, l'éventail antique, est un signe de respect, un attribut auguste.

L'artiste imite jusqu'aux constructions elles-mêmes pour décorer la construction. C'est ainsi que l'ornement essentiel des voûtes mauresques est une sorte de petites voûtes, nommées *pendentifs* à *stalactites*, multipliées à l'infini sous l'intrados des coupoles et constituant comme une agglomération d'alvéoles, d'un effet très puissant. *(Fig. 77, 78 et 79.)*

Dans un autre ordre d'idées nous avons à signaler les *draperies*. On les voit imitées

en sculptures sur les parois du soubassement de la cathédrale de Paris et de celle de Reims *(fig. 80)*. Elles servent surtout très couramment comme motif de décor du bas de murs intérieurs dans la décoration murale.

C'est une sorte de draperies, que la *serviette* imitée dans les panneaux de menuiserie gothique et que l'on remplace parfois

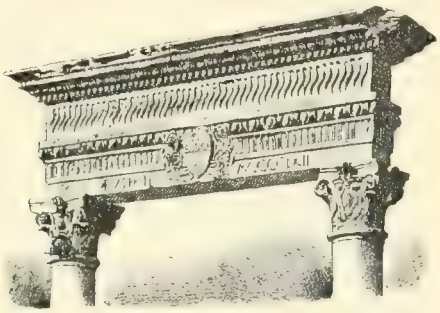


Fig. 76. — Entablement romain. Frise à strigiles.

par l'imitation d'un parchemin ou d'un cuir.

La médaille, qui fut à l'aurore de la renaissance italienne un produit d'art fort cultivé, devint en quelque sorte un commode véhicule des conceptions artistiques. Copiée à l'envi par les sculpteurs, les médailles engendrèrent les *médaillons* qui, en multitude, ornent les panneaux des façades de la première renaissance dans le Nord de l'Italie et en France ; et ce motif *(fig. 81)* n'est pas tombé en désuétude. Ce n'est pas qu'il fût inconnu des Gothiques, mais ceux-ci ne l'employaient qu'exceptionnellement. Toutefois il faut rapprocher des médaillons, les ornements encadrés dans un champ circulaire ou quadrilobé qui garnissent souvent les tympans de leurs arcades ; comme par exemple au cloître de Saint-Jean des Vignes à Soissons.

Fig. 77. — Stalactites arabes.

Le *vase* et l'*urne* jouent dans le décor moderne un rôle exagéré ; très souvent le vase figure comme acrotère à la base des pignons comme on le voit à la cathédrale de Versailles *(fig. 82)*, ou bien il surmonte les bahuts interrompant les attiques. L'*urne*

Fig. 78.

Fig. 79.

Stalactites.

funéraire est un emblème très expressif sur les tombeaux. La *torche (fax) (fig. 87)* symbolise fréquemment la lumière intellectuelle. La *lampe (fig. 83)*, le *candélabre (fig. 85)*, peuvent avoir un sens analogue.

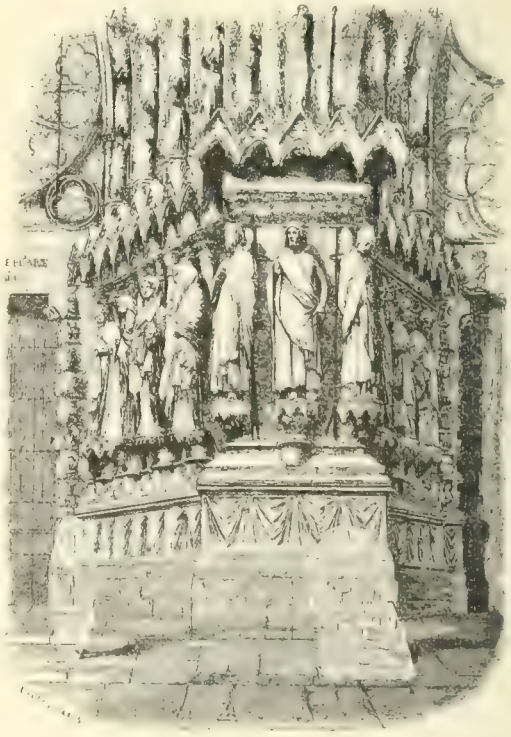


Fig. 80. — Reims, détail du grand portail de la cathédrale.

La panse du vase, les moulures annelées du candélabre se retrouvent dans une multitude d'organes d'architecture *(fig. 86)*, depuis le grand porte-mât de la place St-Marc de Venise jusqu'au plus modeste

montant de *rampe* d'escalier; on les retrouve dans les colonnettes de la Renaissance *(fig. 102)*, les pieds de table, etc.

Fig. 81. — Médaillon.

Fig. 82.

Notons encore les *treilles* qui garnissent les fonds et les *faisceaux (fig. 84)*, bottes

Fig. 83.

Fig. 84.

de baguettes liées par une courroie, qu'on portait devant les magistrats romains.

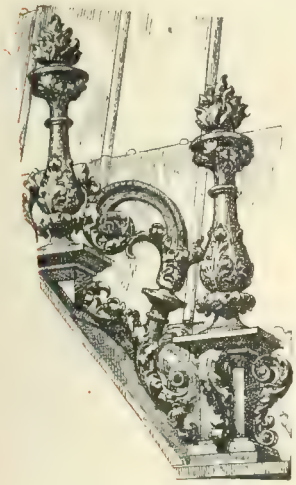


Fig. 85.

Les paroles attribuées aux personnages dans les compositions symboliques du moyen âge sont souvent inscrites sur des *banderoles* placées près des lèvres ; d'une manière moins naïve on met aussi dans leurs mains un *phylactère* portant le texte qui leur est attribué. Parfois enfin des inscriptions explicatives d'un sujet flottent ou se déroulent d'une manière ornementale autour de l'objet à expliquer *(fig. 88, 89)*, ou s'inscrivent dans des médaillons *(fig. 90)* ou des panneaux *(fig. 91)*. Le blason a de même employé la banderole pour y marquer des devises, des cris de guerre, etc. Quand elle est utilisée comme pur

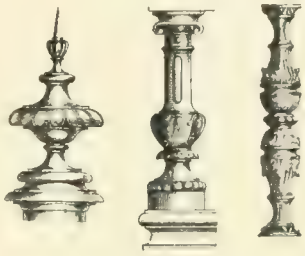


Fig. 86. — Candélabres.

Fig. 87. — Torche.

ornement, plissée, contournée, ondulée, parfois échancrée, la banderole se confond avec le ruban et avec la courroie *(fig. 93)*.

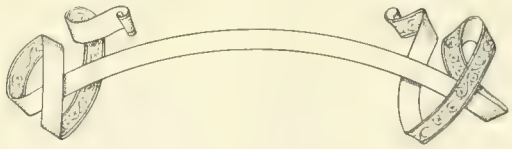


Fig. 88. — Banderole ou phylactère.

Panneaux. — Dans l'antiquité les inscriptions lapidaires étaient logées très souvent dans des registres rectangulaires traditionnellement encadrés d'une moulure à

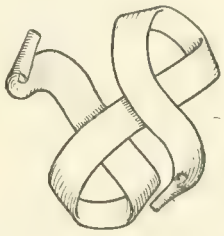


Fig. 89.

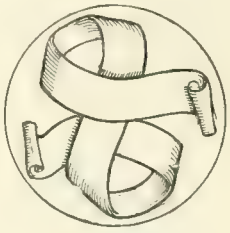


Fig. 90.

Banderoles.

crossettes rappelant le chambranle des baies ou garnis de deux appendices en *queue d'aronde*. Cette forme semble consacrée soit pour les plaques de pierre ou de métal, soit pour les écriteaux portés au bout d'une haste. Les uns disent que ce sont des tenons à l'aide desquels la plaque était scellée, d'autres, que

ces ajoutes rappellent la hache du licteur portée à titre d'insigne du pouvoir.

Parfois encore le cadre était agrémenté de deux paires de volutes.

L'espace mis en évidence et destiné à recevoir une inscription ou un attribut prend surtout la forme du *cartouche* ou *cartel*, qui est un panneau de forme variée, généralement ovale, dont le *champ* est plane ou bombé. Chez les Égyptiens le cartouche était dessiné par un ovale encadré dans un roseau et placé dans le sens vertical; chez les Grecs, c'était un dessin imité du bouclier; chez les Romains, il affectait la forme de la table dont nous avons parlé; chez les Byzantins, c'était une bande horizontale encadrée d'un galon entrelacé et sans fin, tourné circulairement à son bout. Au moyen âge, c'est un disque, un quatre-feuilles *(fig. 92)*, ou plus souvent il se confond avec l'écu. A la Renaissance, le cadre du cartouche imite une pièce de cuir découpé

Fig. 91.

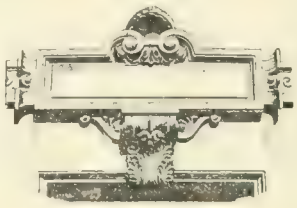


Fig. 92. — Panneau.

(fig. 95), avec des échancrures et des bords contournés, enroulés, rappelant la targe des tournois exposée au soleil et gauchie. Le nom lui-même du cartouche, dérivé de *cartuccio*, signifie cuir roulé et tortillé *(fig. 96)*. Les découpures engendrent de vraies

Fig. 93. — Panneau entouré de lanières.

lanières entrecroisées *(fig. 96)*; les enroulements prennent parfois l'allure de volutes; les cuirs sont modelés et garnis d'ornements

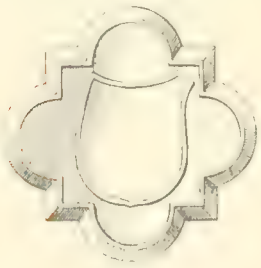


Fig. 94.

Fig. 95.

Cartouches.

agrémentés de figures, doublés d'un cartel en arrière-plan. En Allemagne et en Flandre les formes sont découpées à l'excès, véritablement déchiquetées. Finalement le

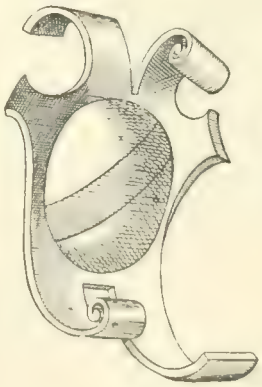


Fig. 96.

Fig. 97.

Cartouches.

champ se bombe, se bossue jusqu'à imiter

un globe *(fig. 97)*. Sous Louis XIV les

Fig. 98

formes architecturales se greffent au cartouche ; les moulures et les volutes classiques, les acanthes et les écailles, les chutes, les palmes, les rubans, les aigrettes, les masques s'y ajoutent. L'époque Louis XV voit éclore des cartouches *rocaille*, dissymétriques, aux courbes tourmentées. Le cartouche oublie sa fonction, qui est celle d'un cadre et devient un pur ornement au champ vide ; on en a fait jusqu'à des pieds de table.

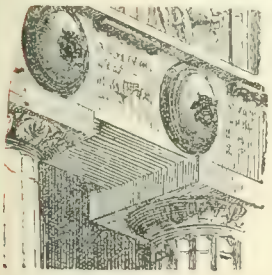


Fig. 99.

Parmi les ornements tirés des armes et armures, le *bouclier* est un des plus usités parmi les plus nobles. Il est souvent rond dans les monuments grecs *(fig. 55)*, parfois allongé comme celui qui a donné naissance à l'*écu*. L'*umbo* est un cône occupant le centre du bouclier ; cette partie centrale, dans les armes de parade, était ornée d'un motif spécial, tel qu'une tête de Méduse.

Fig. 100. — Rinceau et écus.

De l'*écu* dérivent les armoiries proprement dites, avec tous leurs accessoires,

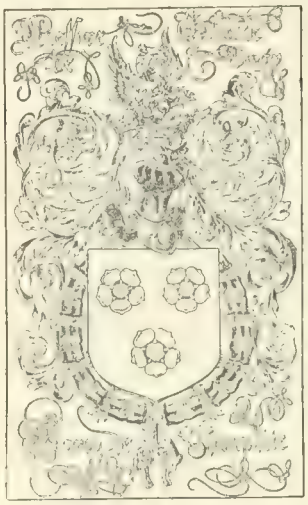


Fig. 101. Écu avec cimier et lambrequins

meubles héraldiques, *portants (fig. 102)*, *cimiers (fig. 101)*, *lambrequins*, etc., pour lesquels nous nous contenterons de renvoyer aux traités spéciaux.

Insistons cependant sur le parti que tire

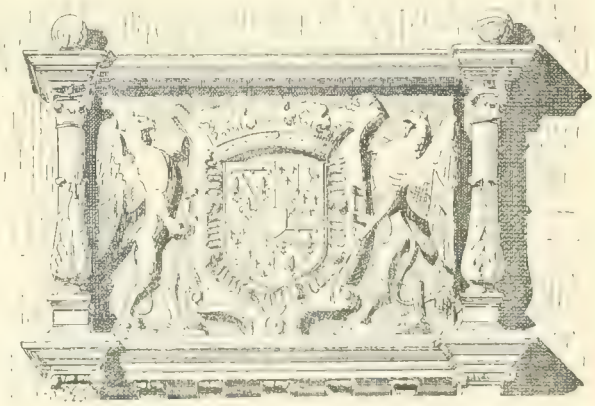


Fig. 102. — Écu couronné et portants.
(Hôtel des princes de Longueville à Neuchatel.

l'architecture de cet ornement expressif au plus haut point.

Un accessoire important de l'écu est le heaume avec son lambrequin *(fig. 101 et 107)*, c'est-à-dire la coiffe de cuir qui recouvre le heaume et dont les décorateurs anciens

ont eu le talent de développer d'une manière admirable le bord festonné. Par une extension tout artistique, ils ont donné à ce feston ou lambrequin plus d'importance qu'à l'objet lui-même et ses festons ont été transformés en bandes redentées, contournées, enroulées,

Fig. 103. Écu avec cimier.
(Jouée de stalle à Heinsberg.)

feuillagées, se ramifiant, se répondant dans le champ réservé aux armoiries à l'instar d'un ornement végétal.

Le *bouclier* était chez les Grecs un simple disque; le *pelte* des Romains était elliptique avec deux échancrures demi circulaires; il a

Fig. 104.— Pelte.

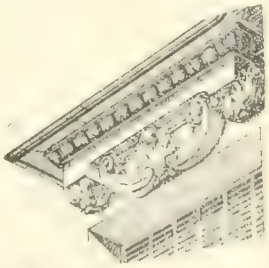


Fig. 105. — Mutule à pelte.

donné lieu à un ornement classique très usité reproduit ci-dessus *(fig. 104 et 105)*.

Le trophée est un assemblage pittoresque d'armes disposées avec art de manière à garnir un panneau. Le *trophée* monumental est l'imitation d'un assemblage décoratif d'armes ou attributs divers *(fig. 106)* groupés dans un panneau. Les Romains ornèrent leurs arcs de triomphe de trophées de bronze et de marbre. Le pilastre composite

Fig. 106. — Trophée.

de l'arc dit des orfèvres à Rome était orné de trophées comprenant une « chute » d'aigles, de casques, de cuirasses, de carquois,

Fig. 107.

etc. Remarquables sont les trophées en bas-relief du piédestal de la colonne Trajane. Au moyen âge le trophée fut remplacé par les éléments du blason. Ce n'est qu'à partir

d'Henri IV que les trophées sont en honneur en France. Casques et cuirasses imités de l'antique fournissent de vigoureuses silhouettes aux Lemercier, aux Mansart, aux Lepautre. On voit un beau type de trophée à la porte de Saint-Denis. Le siècle des trophées est naturellement celui de Louis XIV [1].

Les *rostres*, imitation ornementale d'une proue antique avec éperon constituent le principal emblème naval. Les colonnes rostrales sont celles qui sont ornées d'éperons.

Les *couronnes* interviennent fréquemment dans les compositions héraldiques et symboliques. On distingue dans l'antiquité des couronnes *triomphales*, à feuilles de laurier, *ovatiles*, ornées de myrte, *civiques*, garnies de feuilles de chêne, *obsidionales* ou couronne de gazon, *navales*, *murales*, garnies de créneaux et tourelles, etc., au moyen âge, celles des rois, des princes, des ducs, des barons, des comtes, des marquis.

A côté des ornements héraldiques prennent place les sujets symboliques, tels que les *monogrammes* et les *attributs* personnels, dont le nombre est infini *(fig. 19)*.

Dans l'antiquité, le *trident*, fourche à trois dents, est l'emblème de Neptune, le dieu des eaux, la *talonnière* est la chaussure ailée de *Mercure*, dieu du commerce. Le *Caducée* des Phéniciens [1], attribut du même dieu, est en outre le symbole de la paix ; c'est une verge ailée autour de laquelle s'enlacent deux serpents. Apollon fit don à Mercure d'une verge de coudrier qui avait pour vertu de réconcilier les hommes et avec laquelle Mercure touche les hommes ; il fit de leur commerce le lien du monde.

Fig. 108.

Voici une composition relative aux arts mécaniques et marchands où l'on a groupé des objets emblématiques tels que l'engrenage, le balancier régulateur, l'ancre etc., avec d'autres symboles d'une expression plus intellectuelle, une paire d'ailes rappelant la vitesse des transports, des cornes d'abondance faisant allusion aux richesses engendrées par la navigation à vapeur, le tout bien approprié à l'ornementation d'un bureau de commerce [2].

(A suivre.) L. Cloquet.

1. V. E. Rivoalen, *Encyclopédie d'architect.* de Plavat, t. VI, p. 659.

1. V. Goblet d'Alviella, *La migration des symboles.*
2. Auteur M. Enrique Repullès, d'après Raguenet. *Monographie d'un bâtiment moderne.*

Fig. 109. — Arbre mystique des Assyriens en forme de palmette.

La cathédrale de Laon.

I. — Origine de la cathédrale.

L'ORDONNANCE de la cathédrale de Laon révèle un art primitif dont cet édifice est une des plus belles créations. Sa longue suite de piliers et d'arcs brisés qui commence avec la nef pour finir au mur droit qui termine le chœur, la coupure du transept disparaissant dans la perspective, rappelle la simplicité pleine de grandeur des premiers monuments grecs dont les colonnades sont tant admirées. On sent que le constructeur de Notre-Dame de Laon, comme tous les maîtres d'un art à son origine, n'avait en vue que le *beau* dans toute sa pureté, et ne pensait à aucune recherche, à aucune disposition visant à l'effet. Si l'on considère ensuite la galerie qui surmonte ces grandes arcades, le triforium qui vient après, les hautes fenêtres et la voûte, on voit que tout, malgré certaines dissemblances qui s'effacent dans l'ensemble, s'harmonise en une telle justesse de proportions, que, par suite de cette harmonie, la voûte dont la hauteur ne dépasse pas vingt-quatre mètres, paraît en avoir beaucoup plus, la longueur et la largeur du vaisseau étant calculées de façon à ne pas nuire à son élancement, ce qui est capital dans les églises gothiques.

L'extérieur de la cathédrale, avec ses quatre tours ajourées, n'est pas moins saisissant que son intérieur. Posé à l'extrémité d'une montagne isolée, cet édifice, vu de loin, fait penser à l'Acropole d'Athènes, avec cette différence qu'au lieu de dominer les flots bleus de la mer Égée, il domine une des plus belles plaines de la vieille Gaule.

Ainsi que beaucoup d'autres cathédrales, celle de Laon nous a caché la date de sa naissance. Parlant d'elle en 1851, M. de Caumont disait qu'elle était un mystère en pierre. Aujourd'hui le mystère commence à s'expliquer et on est certain que l'édifice date du milieu du XIIe siècle, bien qu'il ne soit pas possible de préciser l'année de sa fondation. Quicherat, il est vrai, lui donnait pour date initiale 1170, mais M. l'abbé Bouxin [1] a démontré d'une façon très claire que la fondation de la cathédrale remontait soit aux dernières années de l'épiscopat de Barthélemy de Vire, qui occupa le siège de Laon de 1113 à 1150 ; soit à l'épiscopat de Gautier de Saint-Maurice, qui siégea de 1151 à 1155 ; soit sûrement au commencement de l'épiscopat de Gautier de Mortagne qui siégea de 1155 à 1174. Son successeur Roger de Rozoy, qui fut évêque de Laon de 1174 à 1207, vit commencer le nouveau chœur à chevet carré, qui remplaça une abside circulaire élevée sous son prédécesseur. D'ailleurs pour dater Notre-Dame de Laon, il existe un point de comparaison d'une indéniable valeur : ce point, c'est Notre-Dame de Paris. Or, quand on compare les deux cathédrales, tant au point de vue de la construction, qu'au point de vue de l'ornementation, il semble bien que celle de Laon est d'environ dix ans plus ancienne que celle de Paris. Cette dernière ayant été commencée en 1163, il en résulte que Notre-Dame de Laon pourrait avoir pour date initiale 1153, alors que siégeait Gautier de Saint-Mau-

1. Abbé Bouxin, *La cathédrale de Notre-Dame de Laon*, 1890.

rice. Il est vrai qu'un texte dit que Gautier de Mortagne vit commencer cet édifice. Mais comme ce personnage faisait déjà partie du chapitre de Laon sous Barthélemy de Vire, il put voir en 1153 jeter les fondements de la cathédrale.

Maintenant si Notre-Dame de Paris peut nous aider à dater Notre-Dame de Laon, celle-ci, à son tour, nous fait comprendre l'existence du croisillon sud du transept de la cathédrale de Soissons, croisillon qui est antérieur au reste de l'édifice. Nous avons dit, en étudiant ici cette cathédrale [1], que ce croisillon fut l'œuvre première de l'édifice, et que les constructeurs, voulant ensuite donner à la cathédrale de plus grandes proportions, le raccordèrent assez habilement avec la nef et le chœur plus élevés que lui. Toutefois, malgré les explications fournies à l'appui de cette assertion, on pouvait persister à trouver singulier que l'on eût commencé la cathédrale par un bras du transept. Eh bien ! M. l'abbé Bouxin nous montre, avec sa science et sa clarté d'exposition, que les parties les plus anciennes de la cathédrale de Laon sont, précisément, le transept et les trois premières travées du chœur qui faisaient partie de l'abside primitive remplacée, au commencement du XIIIe siècle, par le chœur actuel, ainsi que nous venons de le dire ; et, selon nous, lorsqu'on étudie le transept, on voit que le croisillon nord a un caractère encore plus ancien que le croisillon sud et les trois premières travées du chœur. Donc la cathédrale de Laon a dû être commencée par le croisillon nord du transept, et peu après, lorsque furent jetées les fondations de celle de Soissons, on éleva d'abord le croisillon sud de son transept. C'est ainsi que par l'étude comparée des édifices, on arrive à expliquer des choses qui, à première vue, paraissaient inexplicables. En résumé la cathédrale de Laon date de 1153 ou 1155; son transept, sa nef et son portail, sauf les deux tours, sont du XIIe siècle; son chœur, à part les trois premières travées, est du commencement du XIIIe siècle, ainsi que les tours du portail ; et les deux tours du transept sont de peu d'années moins anciennes que les premières. Ceci dit, pénétrons dans l'édifice.

II. — Intérieur de la cathédrale.

Nef.

La nef de la cathédrale est précédée d'un porche n'ayant qu'une travée, et limité par ses deux piles. Cette travée est soutenue par un grand arc très surbaissé. Au fond de la tribune, contre le mur intérieur du portail, on aperçoit une galerie formée de cinq arcades, et au-dessus la rose brillant du plus vif éclat.

Alors commence cette nef merveilleuse formée de onze travées régulières qui courent jusqu'aux piles du transept. Les piliers des arcades sont monocylindriques. Ils portent alternativement des chapiteaux à tailloirs carrés, avec saillie de même forme sur la partie regardant la nef, et des chapiteaux à tailloirs octogonaux. Leurs bases répondent à leurs chapiteaux et sont alternativement aussi carrées et octogonales. Les bases carrées ont des pattes ou feuilles recourbées à leurs angles. La corbeille de tous les chapiteaux est couverte de feuillages que nous essayerons plus loin de déterminer. Les septième et neuvième piliers, à droite et à gauche, sont accompagnés de cinq colonnettes détachées, dont quatre s'élèvent des angles de la base aux angles du tailloir du chapiteau; la cinquième est posée un peu en saillie sur le milieu de la face du pilier regardant la nef. Ces colon-

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. IX, 6e livraison, 1898.

Laon. — Intérieur de la cathédrale, nef et chœur.

nettes sont annelées. Cette disposition louée par les uns, a été blâmée par les autres. Nous la trouvons gracieuse en elle-même, et ne nuisant en rien à l'harmonie de l'en-

semble, à la netteté des lignes. Sur les chapiteaux carrés portent cinq colonnettes ; et sur les chapiteaux octogonaux, trois colonnettes, qui toutes s'élèvent jusqu'à la voûte pour recevoir sur leurs petits chapiteaux les retombées de ses arcs. Ces colonnettes ont cinq anneaux entre le chapiteau qui les supporte et la voûte. Cela, croyons-nous, ne se voit pas ailleurs. Les grands arcs qui surmontent les piliers sont des arcs brisés équilatéraux fort simples. Ils ont pour tout ornement un plat, un cavet et un tore. On est frappé de la ressemblance de ces arcs avec ceux du chœur de Notre-Dame de Paris. Les arcs des cinq dernières travées, qui sont les plus proches du transept, ont un peu moins de hauteur que ceux des sept premières ; mais cette différence est si petite qu'il faut savoir qu'elle existe pour s'en apercevoir. Il est à remarquer que les piliers accompagnés de colonnettes détachées font partie de ces cinq travées, évidemment construites aussitôt après le transept. Il y a donc là certaines précautions prises en vue d'assurer la solidité de la construction, et qui furent abandonnées lorsque l'architecte, hésitant d'abord, se trouva maître de lui-même.

Au-dessus des grandes arcades vient la galerie, large et belle, ayant deux élégantes arcades par travée, et rappelant en tout point celle de Notre-Dame de Paris. Aussi, plus on étudie la cathédrale de Laon, et plus on est persuadé que le constructeur de la cathédrale parisienne a dû connaître les plans et les dessins de cet édifice, attendu que de pareilles ressemblances ne peuvent être l'effet du hasard. Un triforium, présentant trois petites arcades par section, règne au-dessus de la galerie. Arrivent ensuite les hautes fenêtres formées, chacune, d'une seule verrière. Enfin s'élève la voûte, svelte et élégante. Chacune de ses sections comprend deux travées de la nef. Par suite de cette disposition, la section a non seulement ses deux arcs ogives, et les deux arcs-doubleaux qui l'encadrent, mais encore un doubleau de recoupement séparant les deux parties ou travées de la section. Là où retombent les arcs ogives, les doubleaux d'encadrement et les formerets des fenêtres, sont les cinq colonnettes qui portent sur les chapiteaux carrés des piliers, et là où retombent seulement le doubleau de recoupement et les formerets des fenêtres, sont les colonnettes qui portent sur les chapiteaux octogonaux de ces mêmes piliers.

Cette nef a deux bas-côtés dont la largeur n'est ni trop grande ni trop petite. Au XIVe siècle on fit à Laon comme dans plusieurs autres cathédrales, on ajouta des chapelles à ces bas-côtés. A la Renaissance elles furent closes de claires-voies dont quelques-unes ne sont pas sans mérite. Toutefois, comme le style de ces clôtures se trouve en désaccord avec celui de l'édifice, il est heureux qu'elles disparaissent un peu dans la perspective.

Transept.

Le transept, en harmonie parfaite, comme largeur et comme hauteur, avec la nef et le chœur, a neuf travées. Chaque croisillon en compte quatre. Sur la cinquième, celle du milieu, s'élève une tour évidée, de forme carrée, dite *lanterne*, dont la voûte est suspendue à 40 mètres du sol. Un collatéral contourne ce transept sur toutes ses faces.

Nous avons dit que cette partie de la cathédrale était la plus ancienne. Aussi présente-t-elle encore l'arc plein cintre mêlé à l'arc brisé. Le transept de Laon fait penser à la cathédrale de Noyon. Quand on étudie les monuments de la période de transition, il semble bien que les constructeurs romans ont gardé le plus lontemps

possible l'ancienne tradition. En effet, leur action se retrouve avec persistance dans la forme des arcs et dans l'ornementation. Il en est ainsi à Laon. Les deux premières travées de chaque croisillon du transept, ont l'arc brisé aux grandes arcades et aux voûtes, mais l'arc plein cintre à la galerie, au triforium et aux fenêtres ; les autres travées ont l'arc brisé partout. Sur chacune des travées, placées aux deux extrémités est du transept, s'ouvre une jolie chapelle construite en hémicycle. Cette chapelle se répète dans la galerie. La lanterne a une galerie intérieure comptant vingt-quatre arcades, c'est-à-dire six par côté. Huit fenêtres, deux par côté, éclairent

Laon. — Intérieur de la cathédrale, chœur et nef.

la lanterne au-dessus des arcades. La voûte présente huit nervures réunies à leur sommet par une clef ornée de feuillage. Quatre de ces nervures retombent sur des colonnettes élevées au milieu de chaque face de la lanterne, entre les fenêtres, et supportées par des figures. Les quatre autres, qui sont les nervures d'angle, retombent sur des colonnettes faisant partie des piles du transept et du chœur. Ces colonnettes qui partent du sol et s'élancent d'un seul jet jusqu'à la voûte sont admirables de grâce et de hardiesse. On a souvent dit que la tour carrée placée sur le milieu du transept, était un des caractères particuliers du gothique normand. La tour carrée de Laon nous montre qu'il ne

faut pas prendre cette assertion trop à la lettre, vu qu'elle est à peu près du même temps que celle de Lisieux. En réalité, à chacune de ses périodes, le gothique ne diffère guère d'une province à l'autre.

Au-dessus de la porte du croisillon nord, existe un rang de fenêtres que surmonte une fort belle rose du XIIe siècle, et au-dessus de la porte du croisillon sud on voit une haute et large fenêtre du XIVe siècle, sur laquelle sont jetés des trèfles, des quatre-feuilles, des roses, le tout ajouré et du plus riche dessin.

Chœur.

Le chœur de la cathédrale présente, sauf pour le chevet, l'ordonnance de la nef.

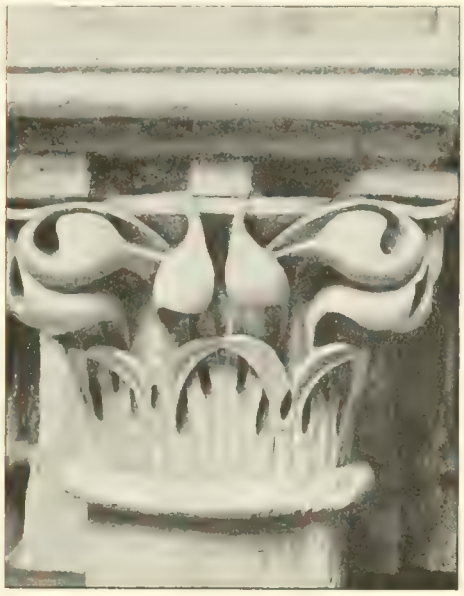
Les trois premières travées formaient la partie droite du chœur primitif dont la partie circulaire fut démolie au XIIIe siècle pour faire place à sept travées qui vinrent s'ajouter aux trois premières, pour finir au mur droit qui termine l'édifice. Selon M. Anthyme Saint-Paul (1), ce travail s'exécuta entre 1215 et 1225 environ. La conservation de ces trois travées n'est pas douteuse, car le socle du 3e pilier de droite, et celui du 3e pilier de gauche ont une légère flexion qui indique que la courbe de l'abside commençait à ces piliers. Les vestiges de cette courbe ont été retrouvés. Ils décrivent un demi-cercle qui, partant des deux piliers, s'arrondit jusqu'à la 6e travée actuelle. Le chœur a donc dix travées rectilignes, faisant suite à celles de la nef, et formant avec le mur droit un magnifique carré de pierre. Ce mur est percé de trois immenses lancettes, qui en occupent toute la largeur et qui montent jusqu'au petit triforium. Elles sont encadrées par trois arcades dont les arcs brisés retombent sur les chapiteaux de minces colonnettes partant du sol et s'élevant, d'un seul jet, jusqu'à ces arcs. Les arcades ont une épaisseur très prononcée qui leur donne de la solidité et leur permet de soutenir la partie supérieure du mur occupée par une superbe rose qui regarde à cent onze mètres de distance celle du grand portail, dont elle reproduit le dessin. La saillie des arcades, à la base de la rose, forme un passage naturel faisant communiquer les deux parties du triforium. Ce chevet plat de Laon est certainement le plus beau qui existe ; il a une originalité indiscutable. Une disposition du chœur de Laon qui, peut-être, n'a pas été assez remarquée, c'est que les bases de ses piliers reposent sur un socle continu, en surélévation du sol des collatéraux, ce qui donne à la construction un aspect de force semblable à celui des monuments antiques. Six chapiteaux de la construction primitive ont été réemployés au XIIIe siècle, et couronnent les piliers des 4e, 5e et 6e travées. Ceux des 7e, 8e et 9e travées sont bien du XIIIe siècle, de sorte que sur les dix-huit piliers monocylindriques du chœur, douze ont des chapiteaux du XIIe siècle, et six des chapiteaux du XIIIe.

Les collatéraux de cette partie de l'édifice vont jusqu'au mur droit du chevet, mais la dernière travée du chœur n'étant pas prise par le sanctuaire, il en résulte que cette travée est libre et permet de passer derrière le sanctuaire, comme dans les édifices à absides circulaires. Ces collatéraux ont des chapelles dont les clôtures sont semblables à celles de la nef. Toutefois au départ des collatéraux, les chapelles ordinaires sont remplacées par deux grandes salles à deux travées, qui vont rejoindre, dans la longueur du transept, les deux chapelles en hémicycle qui le terminent.

La cathédrale est magnifiquement éclai-

1. Anthyme Saint-Paul. Laon. *Dictionnaire géographique de la France de* A. Joanne.

rée par la rose du grand portail, les lancettes et la rose du chevet, la rose du portail nord, les verrières du portail sud, et les fenêtres de la nef, des galeries, du chœur, des chapelles, au nombre total de cent-cinquante! La rose de la grande façade, les lancettes et la rose du chœur, ainsi que la rose du portail nord ont seules des vitraux de couleur. Le bleu qui nous semble dominer dans ces vitraux, inonde le vaisseau d'une clarté vraiment céleste. La rose du portail, qui est moderne, mais fort belle cependant,



Chapiteau de nénuphar.

donne le *Jugement dernier;* celle du portail nord les *Arts libéraux;* celle du chœur est consacrée à la *Glorification de la Vierge*, et dans les trois lancettes qu'elle surmonte, on voit : dans celle du milieu la *Passion*, la *Résurrection* et l'*Ascension du Sauveur;* dans celle de droite le *Martyre de saint Étienne*, et la légende de *Théophile*, et dans celle de gauche les principales *Scènes de la vie de Marie.* Ici nous avons encore un rapprochement à faire. Le dessin des roses de Notre-Dame de Laon a dû certainement inspirer celui des petites fenêtres rondes ou rosaces qui existèrent primitivement à Notre-Dame de Paris au-dessous de courtes lancettes, et qui furent supprimées au XIIIe siècle quand on voulut allonger ces lancettes. On voit encore ces rosaces, dans la grande cathédrale, à l'intersection de la nef, du transept et du chœur.

Les dimensions principales de Notre-Dame de Laon sont :

Longueur totale à l'intérieur	111 mètres.
Largeur totale, nef, bas-côtés et chapelles	30 m. 65 c.
Hauteur sous voûte	24 m.
Hauteur de la lanterne	40 m.

Tel est, rapidement esquissé, l'intérieur de la cathédrale de Laon, et M. Cloquet est absolument dans le vrai lorsqu'il dit : « Que « cet édifice crucifère, magistral en ses « lignes simples et pures, s'imposant par « ses nefs à étages et sa longue série de « piliers, est un des plus admirables monu- « ments de l'architecture française au « XIIe siècle [1]. »

III. — Extérieur de la Cathédrale.

Grand Portail.

S'IL faut admirer sans réserve l'intérieur de Notre-Dame de Laon, et l'effet que cet édifice produit à distance, nous disons nettement que son grand portail est loin de produire sur nous une pareille impression. Villard de Honnecourt a dit : « J'ai esté en mult de tieres et aucun lieu onques tel tore ne vi come en cele de Laon. » Traduites en français moderne ces paroles signifient : « J'ai été en beaucoup de terres, et en aucun lieu je n'ai vu des tours comme celles de la terre de Laon. » On s'est appuyé sur ce texte pour dire que la façade de notre cathédrale était en tout point

1. Cloquet, *Les grandes Cathédrales du Monde catholique*, p. 148.

remarquable. A notre avis on a eu tort : d'abord parce que Villard de Honnecourt ne parle que des tours ; ensuite parce que si ces tours sont effectivement très belles, ainsi que la rose et les fenêtres qui l'accompagnent, la partie basse de cette façade laisse beaucoup à désirer.

La porte centrale et les deux portes latérales sont précédées de profondes voussures dont les parois restent lisses sur plus de la moitié de leur profondeur. Aux portes se voient de secondes voussures, décorées de cordons de statuettes, les tympans qu'elles encadrent, et les grandes figures qui se dressent dans les ébrasements. Les arcs des premières voussures sont des arcs brisés, évasés à leurs reins. Nous les avons déjà signalés au portail de Soissons (1). Des frontons triangulaires, mais très courts, les surmontent. Or, la forme de ces arcs, l'exiguïté de leurs frontons et les parties lisses des voussures donnent un ensemble lourd, disgracieux et que ne relèvent pas les quatre clochetons posés entre les arcs. De tous les portails de cathédrales que nous avons vus, celui-ci est certainement le moins séduisant. La porte centrale et la porte gauche sont consacrées à la Vierge dont elles racontent toutes les gloires, depuis l'*Annonciation* jusqu'à son *Couronnement* dans le ciel. La porte droite est consacrée au Christ et présente le *Jugement dernier*. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette sculpture : d'abord, parce que les sujets qu'elle met sous les yeux des fidèles sont ceux que l'on trouve aux portails de toutes les cathédrales, ensuite parce que, ayant été presque complètement refaite, elle n'a plus d'intérêt archéologique. Il faut dire qu'au moment où fut décidée la restauration de la cathédrale, le grand portail était dans un pitoyable état. La tour du Nord, en particulier, avait l'aspect d'une ruine. Quant aux grandes statues des portes, elles n'existaient plus ; et les statuettes des voussures étaient décapitées. Une photographie du portail, prise dès le commencement des travaux, ne laisse aucun doute à cet égard. Il fallait donc tout refaire. Malheureusement l'inspiration manquant à nos artistes pour créer des figures originales dans le style du XIIIe siècle, on s'imagina de copier, en les modifiant quelque peu, certaines statues de Reims et de Chartres. Ce singulier travail n'a rien donné de bon, et le portail avec son gothique du XIXe siècle, est loin de charmer le spectateur. Derrière les frontons ou gâbles des voussures on aperçoit un rang de fenêtres. Puis une première frise de feuillage, courant dans toute la largeur de la façade, en termine cette première partie.

Au-dessus de la frise s'épanouit la grande rose, et de chaque côté de cette rose se trouve une élégante lancette. Il est regrettable que rose et lancettes soient au fond de voussures lisses, profondes, rappelant celles des portes, d'autant plus que les voussures proprement dites des fenêtres sont ornées de sculptures remarquables qui ont échappé au marteau révolutionnaire. Dans la voussure de la lancette gauche il faut signaler spécialement dix statuettes représentant les *Arts libéraux*, et dans celle de la lancette droite la *Création du monde* qui leur fait pendant. Une deuxième frise de feuillage limite cette seconde partie du portail. Ensuite vient une galerie formée de jolies arcades et portant quatre clochetons. Elle occupe toute la largeur de la façade et offre cette particularité que la section posée au-dessus de la rose est plus élevée que les sections posées au-dessus des lancettes. Cette disposition n'était pas déjà très heureuse lorsque, pour achever de rendre cette galerie désagréable à l'œil, l'architecte

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. XI, 6e liv., 1898.

restaurateur s'est amusé à construire sur la section du milieu, celle qui se trouve entre les deux tours, une seconde galerie, très petite et portant une statue de la Vierge entre deux anges. Cette adjonction que rien ne motivait, a eu pour unique résultat de diminuer la largeur du portail. Au-dessus de la première galerie s'étend une troisième frise de feuillage, qui indique que dans la pensée du premier constructeur, c'était là

Chapiteau de plantain.

que devait finir la troisième partie du portail. Cette frise justifie notre critique. Arrivons aux tours.

Ces tours sont des chefs-d'œuvre. A partir du point où elles se détachent de la masse de la façade, elles ont deux étages. L'étage inférieur est sur plan carré. Il est percé de chaque côté de deux lancettes géminées et flanqué de quatre contreforts qui montent seulement jusqu'à l'étage supérieur. Une petite frise souligne ce premier étage ou plutôt le couronne. L'étage supérieur est sur plan octogonal. Chacune de ses quatre faces principales est percée d'une lancette, partant de la petite frise qui vient d'être indiquée, pour s'élancer d'un seul jet jusqu'à la seconde petite frise qui couronne la tour au-dessous de la balustrade terminale. Ces lancettes font penser à celles que nous avons admirées au clocher de Senlis[1]. Les quatre autres côtés, correspondant aux contreforts de l'étage inférieur, sont également percés de longues baies, mais devant ces baies s'élèvent les tourelles à jour qui font l'originalité des tours. Ces tourelles se divisent elles-mêmes en deux parties dans la hauteur de ce second étage. Les arcades de la partie inférieure portent sur le sommet des contreforts du premier étage de la tour, et les arcades de la partie supérieure portent sur le petit entablement surmontant celles de la partie inférieure. Dans les tourelles de la partie supérieure, on aperçoit des bœufs de taille colossale, huit pour chaque tour, qui avancent leur tête cornue en dehors des arcades. Avant la Révolution, la tour droite avait sa flèche; nous le savons par d'anciens dessins. Pourquoi cette flèche fut-elle démolie? Peut-être en vertu du principe de l'égalité qui défendait à une tour de dépasser l'autre. Les hommes de 1793, ceux que l'on appelle pompeusement les grands ancêtres, étaient bien capables de se laisser diriger par cette sotte idée. Il est certain que la flèche a disparu, et c'est probablement en la démolissant que la tour droite a été à moitié ruinée. Quatre autres tours, placées dans les angles du transept, devaient, avec celle du milieu, si elle avait été achevée, compléter la décoration extérieure de la cathédrale. De ces quatre tours, les deux qui se trouvent aux angles de la nef et du transept ont été terminées, les deux autres, posées aux angles du transept et du chœur, ne dépassent pas la

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. IX, 4e liv., 1898.

masse de l'édifice. A part des différences de détail dans la construction, les deux tours terminées, celle du Nord, dite *tour Saint-Paul*, et celle du Midi, dite *tour de l'Horloge*, ont été élevées sur le modèle de celles du grand portail. Elles les dépassent même en hauteur. Aussi, quand on arrive le matin, par un temps clair, au bas de la montagne de Laon, et que l'on voit, à son sommet, se dresser ces quatre tours dont les longues baies semblent tapissées par le bleu du ciel, on s'arrête pour admirer ce tableau unique. On peut dire avec assurance que si la cathédrale de Laon n'est pas un colosse qui étonne, elle est du moins un édifice dans lequel l'art du moyen âge a déployé toute la simplicité, toute la grâce et toute la délicatesse de son premier printemps.

Ici une question se pose. Pour quel motif a-t-on mis au haut des tours de Notre-Dame de Laon, comme à la place d'honneur, ces bœufs d'un effet tout à la fois si étrange et si pittoresque ? La réponse à cette question nous semble facile, et toute idée de symbolisme ou de commémoration d'un miracle, c'est-à-dire d'un fait particulier, doit être écartée. Les constructeurs de la cathédrale en mettant à cette hauteur autant de bœufs que l'ordonnance des tours le permettait, ont voulu témoigner de leur gratitude envers ces bons et robustes animaux qui, pendant tant d'années, les avaient aidés à transporter au sommet de la montagne les pierres et autres matériaux nécessaires à la construction de l'édifice; et vu les difficultés énormes que présentait ce transport, l'hommage n'a rien d'excessif. Aussi, est-ce avec la plus vive sympathie que du pavé de la place nous avons salué ces nobles bêtes.

Portails latéraux.

Le portail du croisillon nord du transept offre un caractère archaïque qui frappe au premier abord. On comprend que l'on est là en présence de la partie la plus ancienne de la cathédrale. On y accède par un large escalier dont les marches très peu hautes sont douces à monter. La première partie du portail se compose de deux grandes portes semblables, s'ouvrant l'une à côté de l'autre, et divisées, chacune, par un trumeau. Leurs voussures sont simples et retombent sur les chapiteaux de minces colonnettes. Deux arcs brisés tracés sur leurs tympans en sont l'unique ornement. Une frise de feuillage surmonte ces portes. Puis viennent les fenêtres surmontées d'une deuxième frise, et la belle rose dont il a été question plus haut. Sur la droite de la rose existe un commencement de travail indiquant qu'au XIVe siècle on voulut faire subir à ce portail une transformation semblable à celle qui eut lieu au portail du croisillon sud. Heureusement que des circonstances restées inconnues ne permirent pas de réaliser ce projet. Au-dessus de la rose court une troisième frise. Enfin ce beau portail se termine par une galerie richement sculptée que couronne un quatrième cordon de feuillage.

Le portail du croisillon sud, dépourvu d'escalier, est loin d'avoir le grand air du précédent. Cependant il a sa valeur. Sa première partie se compose, comme celle du portail nord, de deux grandes portes juxtaposées. Elles ont également des voussures simples retombant sur les chapiteaux de fines colonnettes. Sur ces voussures sont deux frontons. Les tympans des portes sont découpés à jour. Au-dessus des portes se trouve la haute et large fenêtre déjà décrite. Ce portail, refait au XIVe siècle, a conservé quelques vestiges de sa construction primitive. Il finit par une galerie dont les arcades sont très élancées.

Chevet.

Le chevet plat de la cathédrale, soutenu à droite et à gauche par de solides contreforts, est fort pittoresque. Sa partie basse et sa partie moyenne sont prises par les trois grandes lancettes. Puis vient une frise de feuillage. Au-dessus s'étale la rose et sur cette rose est posée une jolie galerie limitée à ses extrémités par deux clochetons. Le tout finit par un pignon triangulaire au milieu duquel existe une niche portant une petite flèche.

L'extérieur de la cathédrale, ainsi que l'on peut s'en rendre compte par ce simple

Chapiteau de fougère.

coup d'œil, possède une grande originalité. Le côté sud, masqué par les bâtiments de l'ancien cloître jusqu'à son portail, et après ce portail par des maisons particulières, est peu visible ; mais le côté nord est dégagé jusqu'à son portail, et après ce portail on le voit bien de la cour de l'ancien évêché qui est aujourd'hui le palais de justice de Laon. Or, rien n'est beau comme cette longue file de contreforts et d'arcs boutants encadrant symétriquement les hautes fenêtres qui de loin semblent serrés les uns contre les autres. Ici encore nous ferons une remarque que nous prions nos lecteurs de ne pas oublier. On a souvent dit qu'au point de vue de l'esthétique, les contreforts et les arcs boutants étaient le côté défectueux de l'architecture gothique. Or, cette doctrine est absolument fausse. En effet, prenez une cathédrale, enlevez-lui, par la pensée, ses contreforts, ses arcs boutants, ses clochetons, et vous verrez quelle figure elle fera ! Ce sera comme un aigle gigantesque auquel vous aurez coupé les ailes. L'aspect de la Sainte-Chapelle de Paris produit un peu cette impression. Le plan de l'édifice ne comportant pas de collatéraux, l'architecte a pu lui donner son élévation avec de simples contreforts appliqués aux murs de clôture et sans arcs boutants. Eh bien ! nous le disons franchement, au risque de soulever des protestations, la Sainte-Chapelle, malgré son indiscutable beauté, nous semble incomplète, et nous enlève moins que certaines églises de campagne présentant avec leurs collatéraux, leurs contreforts et leurs arcs boutants un ensemble parfait.

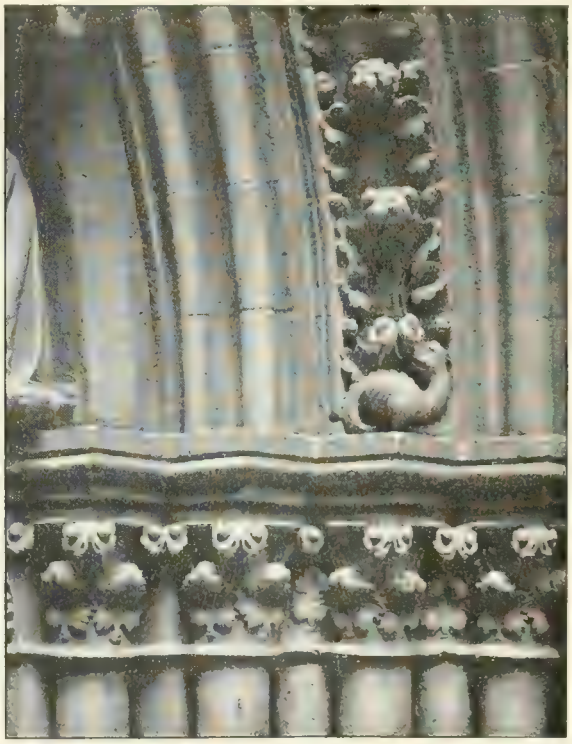
IV. — La Flore de la cathédrale.

La flore de Notre-Dame de Laon est très intéressante à étudier, parce qu'elle est du commencement de la première période de la flore gothique, période dite de l'interprétation. Puis au feuillage de la seconde moitié du XIIe siècle et des premières années du XIIIe, viennent s'ajouter, dans les parties refaites au XIVe, les feuilles ondulées, plissées, de la deuxième période de cette flore. Elles sont toutefois peu nombreuses dans l'intérieur de l'édifice et disparaissent dans la masse du feuillage primitif.

La flore de Laon est aussi très variée.

On y voit l'acanthe aux dents pointues de l'époque purement romane, c'est-à-dire du XIe siècle ; l'acanthe aux dents rondes du XIIe siècle, laquelle, ainsi que nous l'avons dit plusieurs fois, paraît être un premier essai de vigne, précédant la vigne primordiale et indiscutable du même siècle. Pour rendre l'idée avec concision, on peut donner à l'acanthe ronde le nom d'acanthe-vigne. Ensuite viennent les plantes purement gothiques : le nénuphar, le plantain, la fougère, la vigne primordiale et le chêne. Ce dernier n'apparaît ici qu'au XIVe siècle.

Sur les chapiteaux des gros piliers de la nef, du transept et du chœur, on ne trouve que du nénuphar et du plantain. Un seul chapiteau, appartenant au chœur, présente de la fougère. Ces feuilles de nénuphar et de plantain sont alignées sur deux rangs, mais leur extrémité inférieure n'existe pas, sauf pour quelques-unes seulement. Cette coupure des feuilles a un inconvénient, celui de jeter le doute sur celles du plantain. En effet, il est assez étrange que l'arum, cette feuille du gothique naissant, qui existe à Notre-Dame de Paris, n'ait pas été reproduit à Laon. Serait-il confondu ici avec le plantain ? C'est peu probable, bien que l'extrémité supérieure des deux feuilles ait une certaine ressemblance, surtout lorsqu'elles sont sculptées. A Soissons [1], où la disposition des feuilles des gros chapiteaux a été évidemment copiée sur celle de Laon, nous nous sommes trouvé, par suite de la coupure des feuilles, en présence de la même difficulté. Cette feuille pointue à trois ou quatre nervures, était-elle une feuille d'arum ou une feuille de plantain ? Nous avons conclu en faveur de l'arum. A Laon nos hésitations ont redoublé, mais étant donné que les feuilles complètes, c'est-à-dire non coupées, qui apparaissent sur deux ou trois chapiteaux, sont bien des feuilles de plantain, nous pensons que toutes les autres sont également du plantain. On peut ajouter que les artistes de Laon et de Soissons, qui étaient indépendants, ont pu ne pas reproduire l'arum, malgré la préférence qu'eurent pour lui les sculpteurs de l'Ile-de-France aux premiers jours du gothique.



Chapiteaux et rinceau de vigne

On ne trouve pas sur les chapiteaux de Notre-Dame de Laon ces compositions si savamment étudiées qui se voient à Notre-Dame de Paris, ainsi que dans beaucoup d'édifices procédant de la grande cathédrale. Mais, devant ces larges et fortes feuilles qui s'étalent sur la corbeille, on sent que l'on est là en face d'un art nouveau, art robuste, plein de sève et de vie, qui donne, dès son éclosion, des œuvres d'une ampleur et d'une vigueur remarquables. Il y a, en effet, parmi

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. IX, 6e livraison, 1898.

les gros chapiteaux de nénuphar et de plantain de Notre-Dame de Laon, plus d'un chef-d'œuvre. La sculpture de Notre-Dame de Paris n'est peut-être, en réalité, que celle de Notre-Dame de Laon arrivée à sa perfection sous l'incomparable coup de ciseau des artistes parisiens.

Dans la galerie et dans le triforium, on aperçoit, avec le nénuphar et le plantain, l'acanthe pointue, l'acanthe-vigne, la fougère et la vigne primordiale. La section de la galerie appartenant au croisillon nord du transept, possède des chapiteaux historiés présentant des personnages étranges, des animaux fantastiques enlacés dans des branches d'acanthe, sujets qui indiquent que ce croisillon, ainsi qu'il a été dit plus haut, est bien la partie primitive de la cathédrale.

Il convient de dire ici qu'il existe dans

Chapiteaux de fougère et de vigne.

l'édifice un certain nombre de chapiteaux d'acanthe qui, eux aussi, sont des chefs-d'œuvre. Ils sont disséminés dans les collatéraux de la nef, du transept, du chœur et dans la galerie. La beauté de ces chapiteaux n'a rien qui puisse surprendre. Au moment où fut construite la cathédrale, la sculpture ornementale de l'époque romane était arrivée à son apogée, et dominait partout. Aussi semble-t-il que les artistes romans ont lutté longtemps avant de céder le terrain aux gothiques ; et il faut leur rendre cette justice, c'est qu'avec la feuille d'acanthe qui fut presque la seule qu'ils reproduisirent, surtout dans le Nord de la France, ils ont créé des merveilles.

Et maintenant que dire de la flore extérieure du monument, flore qui se compose des feuilles ou de la plupart des feuilles déjà indiquées ? Détailler les frises qui marquent les divisions des portails, les rinceaux qui encadrent les fenêtres et qui sertissent les roses, toutes ces compositions d'un art qui est arrivé ici à son épanouis-

sement, nous entraînerait trop loin. Une cathédrale est tout un monde, monde de statues, de feuillages surtout, et l'on ne s'imagine pas ce qu'il existe de sculpture florale sur Notre-Dame de Laon! Le tableau qui suit en fera connaître au moins les grandes lignes.

Les plantes désignées dans ce tableau comme formant *crochet* sont celles qui s'enroulent sur elles-mêmes à leur extrémité supérieure, car il n'y a pas, croyons-nous, à Laon, de crochet formé d'une plante piquée sur une autre. La feuille désignée comme *simple*, est celle qui ne s'enroule pas en crochet.

Tableau de la flore de la cathédrale de Laon.

INTÉRIEUR.

Nef.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Plantain formant crochet à sa partie supérieure.	1. Nénuphar formant crochet à sa partie supérieure.
2. Plantain avec bandes de nénuphar formant crochet à leur extrémité.	2. Nénuphar simple.
3. Nénuphar et plantain.	3. Plantain formant crochet.
4. Plantain simple et plantain formant crochet.	4. Plantain formant crochet et plantain simple.
5. Plantain simple.	5. Nénuphar simple et petites feuilles de plantain.
6. Nénuphar formant crochet.	6. Plantain sur 3 rangs exceptionnellement.
7. Nénuphar formant crochet.	7. Nénuphar formant crochet.
8. Nénuphar formant crochet.	8. Nénuphar simple.
9. Plantain simple.	9. Nénuphar formant crochet.
10. Nénuphar simple.	10. Nénuphar et plantain.

Transept.

Croisillon gauche. *Piliers du côté de la nef.*	*Croisillon droit.* *Piliers du côté de la nef.*
1. Nénuphar simple et nénuphar s'enroulant en arrière ; plantain.	1. Nénuphar s'enroulant en arrière.
2. Plantain simple.	2. Plantain simple.

Piliers du côté du chœur.	*Piliers du côté du chœur.*
1. Nénuphar simple.	1. Nénuphar simple.
2. Nénuphar en branche.	2. Nénuphar simple.
Pilier faisant face au mur de clôture.	*Pilier faisant face au mur de clôture.*
Plantain formant crochet.	Nénuphar formant crochet sur les cinq colonnettes.

Chœur.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Nénuphar formant crochet.	1. Nénuphar simple avec bandes de nénuphar s'enroulant à leur extrémité.
2. Fougère.	2. Nénuphar en branche.
3. Nénuphar simple.	3. Nénuphar formant crochet.
4. Nénuphar s'enroulant en arrière.	4. Nénuphar simple.
5. Nénuphar simple.	5. Nénuphar en branche.
6. Plantain simple.	6. Plantain formant crochet.
7. Plantain formant crochet.	7. Plantain formant crochet et nénuphar simple.
8. Plantain formant crochet.	8. Plantain simple et plantain formant crochet.
9. Plantain formant crochet.	9. Plantain formant crochet et nénuphar.

Chapiteaux remarquables en dehors des grandes lignes de l'édifice :

1° Chapiteaux d'acanthe-vigne, de plantain et de nénuphar des piliers de la chapelle des Fonts dans le collatéral droit de la nef.

2° Chapiteau d'acanthe-vigne du pilier placé à gauche de la chapelle du croisillon sud du transept.

3° Chapiteaux d'acanthe-vigne et chapiteaux de vigne et de chêne du XIVe siècle de plusieurs piliers situés du côté de la nef dans le croisillon nord du transept.

4° Chapiteaux de fougère et de vigne du XIIe siècle du pilier séparant les deux portes de ce même croisillon nord.

5° Chapiteaux historiés de plusieurs colonnettes de la galerie du transept.

6° Chapiteaux d'acanthe-vigne et d'acanthe pointue de plusieurs piliers du pourtour du chœur.

EXTÉRIEUR.

Grand Portail.

Grands rinceaux surmontant les trois portes.	Vigne du XIIe siècle.
Frise courant au-dessus des portes.	Fougère.
Rinceau encerclant la rose.	Fougère.
Rinceaux encadrant les deux fenêtres.	Fougère.

Grands rinceaux surmontant la rose et les fenêtres.	Fougère.
Frise au-dessus de la rose; sous la galerie.	Nénuphar découpé en forme de trèfle.
Frise au-dessus de la galerie.	Même feuillage.

Cette sculpture se reproduit sur les tours et sur les parties de la cathédrale qui n'ont pas été refaites au XIVe siècle.

Portail nord.

Chapiteaux des colonnettes de la porte droite.	Acanthe, vigne et fougère.
Chapiteaux des colonnettes de la porte gauche.	Acanthe, vigne, fougère et vigne du XIIe siècle.

Cette sculpture dont le caractère est tout à fait archaïque vient encore confirmer ce qui a été dit sur l'ancienneté du croisillon nord.

Portail sud.

Chapiteaux des colonnettes de la porte droite.	Vigne et chêne ondulés du XIVe siècle.
Chapiteaux des colonnettes de la porte gauche.	Vigne et chêne ondulés du XIVe siècle ; vigne et chêne simples du XIIIe siècle.
Chapiteaux des colonnettes de la tour de l'Horloge.	Acanthe, vigne et fougère.
Rinceaux de cette même porte.	Armoise ou vigne pointue du XIVe siècle ; rosier et feuilles de renoncule découpés comme du chardon.

Cette sculpture est du XIVe siècle, mais on y retrouve quelques vestiges des feuillages primitifs.

Conclusion.

L'ARCHITECTE qui a donné le plan de Notre-Dame de Laon est resté inconnu, ainsi que celui qui modifia le chœur, et le fit semblable à la nef. Mais bien que leurs noms ne soient pas parvenus jusqu'à nous, il faut reconnaître qu'ils furent des hommes de génie. Le premier commença l'œuvre, et, chose rare, le second l'acheva, lui donna la perfection, en reprenant précisément l'idée de son prédécesseur. Il sut comprendre tout ce qu'il y avait de beau dans la création de la nef, et il continua cette création jusqu'au point terminal. En construisant ces deux longues files de piliers et de grands arcs qui font de la cathédrale une des œuvres les plus pures du gothique à son origine, on se demande si, du haut de leur montagne, ces deux constructeurs n'ont pas eu la vision de l'Hellade, et n'ont pas voulu élever sur le sol gaulois un édifice pouvant rivaliser pour l'ordonnance, en mettant à l'intérieur ce qui dans les monuments grecs se trouve à l'extérieur, avec ceux de la patrie de Périclès? Telle est pour nous l'impression qui se dégage de cette étrange et merveilleuse cathédrale.

Émile Lambin.

Mélanges.

Une inscription de cloche.

LA *Semaine du fidèle*, 1898, p. 572, donne le texte de l'inscription fondue sur la cloche de l'église de Challes, au diocèse du Mans :

LE DIMANCHE DE LA SAINTE-TRINITÉ
J'AI ÉTÉ BÉNITE PAR M. LE CHANOINE GOUIN VICAIRE GÉNÉRAL [HONORAIRE.
J'AI EU POUR PARRAIN, M. ROBERT CHASTENET COMTE DE [PUYSÉGUR,
ET POUR MARRAINE, MADAME FÉLIX ROCHE, NÉE FÉLICIE [GIZOLME.
J'AI ÉTÉ NOMMÉE : YVONNE-MARIE-JEANNE-FÉLICIE-ANTOINETTE- [SUZANNE-CLÉMENTINE.
— M. MÉTAIS ÉTANT MAIRE DE CHALLES, M. L'ABBÉ CLÉMENT [BAUCHÉ, CURÉ.

Cette rédaction provoque de ma part quelques observations, qui pourront profiter à d'autres ; en conséquence, je crois devoir signaler ses irrégularités, afin qu'on les évite à l'avenir.

N'est pas épigraphiste qui veut, et on aurait tort de s'imaginer qu'une prose correcte suffit pour exprimer sa pensée ; il y faut bien aussi, sinon de la science, au moins quelque expérience.

La croix initiale était de rigueur autrefois. Pourquoi s'en dispense-t-on si facilement ?

On ne saurait être trop précis quand il s'agit de commémorer un fait. *Le dimanche de la Ste-Trinité* est bien vague et n'apprendra rien aux générations futures, quand il eût été aussi utile que facile d'ajouter la date de la bénédiction, qui a eu lieu le 5 juin de cette année.

Je proteste contre l'emploi de *bénite* : le participe du verbe *bénir* réclamait *bénie ; bénite* ne convient, exceptionnellement, que pris adjectivement. Il n'y a pas lieu d'étendre outre mesure les irrégularités de la grammaire.

M. le chanoine Gouin. Monsieur n'est pas un titre ecclésiastique. La seule formule du protocole est *Très Révérend.*

Gouin tout court, sans nom de baptême, est du pur gallicanisme, formellement réprouvé par Pie IX.

Vicaire général honoraire flattera l'officiant, mais ne remplace pas la mention de la délégation, car le chanoine n'a pu agir qu'en vertu d'une délégation spéciale de son évêque ; l'un et l'autre étaient à mentionner, comme acte épiscopal.

J'ai été (bis) et *j'ai eu* peuvent être bons pour un procès-verbal : en épigraphie, on parle autrement et surtout on ne se répète pas.

Comme ce sont les parrain et marraine qui nomment, il y avait moyen d'abréger : il eût été moins encombrant de formuler ainsi : *J'ai été nommée..... par.... et.....* Les honneurs étant pour la cloche, à elle de figurer au premier rang, avant ceux qui la patronnent et présentent.

Sept noms, n'est-ce point trop quand un seul eût suffi, deux au plus ; un pour la marraine ; deux pour le parrain et la marraine, qui, d'ordinaire, assignent leurs prénoms ? Tenons-nous à *Yvonne.*

La cloche est-elle *municipale ?* Alors je conçois l'introduction du nom du maire. Mais l'article dit qu'elle est le produit d'une « souscription paroissiale », faite exclusivement par « le digne et zélé curé de Challes », qui a été trop humble en la circonstance, puisqu'il n'intervient, quoique chez lui, qu'après un fonctionnaire de l'ordre civil, qui n'a que faire ici. Le président de la fabrique y eût été mieux à sa place et la générosité de la paroisse valait au moins une mention.

La rédaction est franchement laïque. Le curé est non seulement *Monsieur* (jadis on disait en France *Messire*), mais encore l'*abbé*, ce qui, depuis la constitution civile du clergé, équivaut à *citoyen. Curé* est une désignation très vague ; le contexte suppose comme complément *de Challes*, mais en style ecclésiastique on ne doit pas omettre le saint titulaire de l'église.

Autre effet de la laïcisation à outrance : pas la moindre sentence religieuse, allusive aux vertus surnaturelles de la cloche. Nos anciennes cloches nous révèlent qu'on n'y manquait jamais aux temps de foi.

La conclusion pratique est que toute inscription doit être préalablement soumise à l'appro-

bation de l'évêque, qui, pour la contrôler efficacement, aura près de lui un ecclésiastique compétent en la matière, lequel, au besoin, fournira un avis motivé.

X. BARBIER DE MONTAULT.

La dalmatique du trésor de St-Pierre.

DANS son rapport sur le IIe Congrès d'archéologie chrétienne, avril 1900, Mgr A. Battandier parle de la soi-disant dalmatique de Charlemagne du trésor de Saint-Pierre de Rome, et il rapporte l'opinion de M. Colasanti, qui date le vêtement des dernières années du XIe siècle. Me trouvant à Rome, il y a deux ans, je me suis attaché à une étude particulière de la dalmatique vaticane, dont j'ai publié le résultat inattendu dans un article de la Revue allemande des Pères Jésuites *Die Stimmen aus Maria-Laach*, année 1889, vol. 2, p. 575 et ss.

Quatre points sont en question concernant la dalmatique :

1) A-t-elle appartenu à Charlemagne ?

2) A-t-elle été du moins, comme on l'a prétendu, en usage chez les empereurs allemands au jour de leur sacre et à l'occasion de leur assistance à la messe solennelle à Saint-Pierre ?

3) Quel a été le caractère primitif du vêtement ?

4) A quel siècle doit-on attribuer la dalmatique ?

Voici les réponses qu'il convient de faire à ces questions.

1. La dalmatique de Saint-Pierre n'a jamais été portée par Charlemagne. Pour établir ce point, je ne veux pas m'en rapporter à la forme et aux autres particularités de l'ornement, tout à fait étrangères aux dalmatiques romaines du commencement du IXe siècle, bien connues par les mosaïques de ce temps et les descriptions de Raban et d'Amalaire. Cela ne me paraît pas nécessaire ; les inventaires de la Basilique vaticane prouvent à l'évidence que la dalmatique n'a fait partie du trésor de Saint-Pierre qu'à partir de la seconde moitié du XVe siècle (1).

1. Les inventaires ont été publiés par MM. E. Muntz et A. L. Battandier dans l'*Archivio della Società Romana di Storia Patria* vol. VI [illegible], Rome, [illegible] sous le titre *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo*.

Ni l'inventaire de 1361, ni celui de 1436, ni celui de 1454-55 ne mentionnent la dalmatique, quoiqu'ils enregistrent d'une manière exacte et fort détaillée les vêtements qui se trouvaient alors dans la sacristie de Saint-Pierre, surtout l'inventaire de 1361, dont les descriptions comprennent quelquefois de treize à quinze lignes. Si la dalmatique avait déjà existé à Saint-Pierre, l'inventaire de 1361 l'aurait certainement mentionnée.

Cet inventaire nomme et décrit à la vérité une « dalmatica imperialis sollemnissima, que dicitur Constant(ini) de dyaspero albo laborato ad rotas de auro et serico, in quibus sunt grifones et pappagalli et aquile cum duobus capitibus, crucibus in medio de auro et serico cum fimbriis et manicis deauratis cum figuris in rotis ad perlas et cum duobus cordis de perlis circumcirca. Cum armato ad collum et ad spatulam ad filum ornatum de perlis, foderat *(sic)* de sindone rubeo (1). » Mais évidemment ce vêtement est entièrement différent de la soi-disant dalmatique de Charlemagne.

C'est dans l'inventaire de 1489, que nous rencontrons pour la première fois ce célèbre ornement. Sous le titre « Paramenta asurrea, gailla (galla), pavonachia et viridia » nous y lisons : « Una dalmatica *de colore celesti* contexta cum *figuris aureis et argenteis*, que in una parte habet *figuram dei et plurium aliorum sanctorum*, in altera parte similiter habet *figuram Xti sedentis in throno cum angelis circumcirca et cum cruce super caput* ex opere *Greco* cum stola (2). » Il n'est pas difficile de reconnaître dans cette description la dalmatique du trésor de Saint-Pierre. Cette description n'est pas complète, mais elle est suffisante pour ne laisser aucun doute sur l'identité de la dalmatique de Charlemagne et celle décrite dans l'inventaire de 1489.

Il est très remarquable que l'inventaire n'ajoute pas le moindre mot pour attribuer l'ornement à Charlemagne, quoiqu'il indique dans beaucoup d'autres cas le nom de ceux auxquels on assignait certains parements, p. e. *planeta Pape Nicolai V*, *pluviale Sixti IV*, etc., et même

1. L. c., p. 38. Peut-être la dalmatique est appelée « imperialis » parce qu'on l'attribuait à l'empereur Constantin.

2. L. c., p. 117.

pallium Constantini. C'est la preuve évidente qu'alors on ne connaissait pas encore la légende, qui veut que la dalmatique ait été portée par Charlemagne le jour de son sacre.

2. La dalmatique n'a jamais été employée comme ornement par les empereurs allemands. La dernière fois que le sacre d'un empereur allemand a eu lieu à Saint-Pierre, — c'était celui de Frédéric III en 1452, — le vêtement en question ne se trouvait pas encore dans la sacristie de Saint-Pierre. Peut-être quand Frédéric III est venu à Rome pour la deuxième fois, en 1468, la dalmatique s'y trouvait-elle déjà. Mais nous savons par le récit que fait Patritius du séjour de l'empereur à Rome, que celui-ci, chantant l'évangile à la messe solennelle, n'était revêtu que de l'aube, de l'étole et de la chape, et non d'une dalmatique.

C'est le docteur Bock principalement qui a appelé la dalmatique de Saint-Pierre « dalmatique impériale », et c'est à cause de cette prétendue attribution qu'il l'a reproduite et décrite avec les ornements impériaux dans son célèbre ouvrage : *Die Kleinodien des heiligen rœmischen Reiches deutscher Nation.* Il pensait que l'ornement avait été apporté à Saint-Pierre vers le commencement du XIIIe siècle, c'est-à-dire après la prise de Constantinople par les Latins. L'opinion du docteur Bock, cent fois répétée par d'autres auteurs, ne peut plus être maintenue aujourd'hui. La dalmatique est venue à Saint-Pierre entre les années 1454 et 1489, c'est-à-dire après la prise de Constantinople par les Turcs, sans doute par des fugitifs grecs, dont un grand nombre, ayant quitté leur patrie, vint en Italie, l'enrichissant de nombreux manuscrits et d'ouvrages d'art byzantins.

3. Les scènes brodées sur la partie antérieure et postérieure ainsi que sur les épaules de la dalmatique prouvent qu'elle a été faite pour servir d'ornement liturgique.

Le docteur Bock et d'autres savants ont exprimé l'opinion que le vêtement a été un saccos grec, alors privilège des patriarches et des métropolites. L'inventaire de 1489 rend cette hypothèse certaine. Car après avoir décrit la dalmatique il ajoute immédiatement : *Scapulare unum similiter contextum.* Ce scapulaire, qui appartenait sans doute comme complément à la dalmatique, de laquelle l'inventaire vient de parler, ne peut être un autre ornement que l'omophorion c'est-à-dire, le pallium épiscopal grec. Mais si le « scapulaire » doit être considéré comme l'omophorion grec, la dalmatique de l'inventaire est certainement le saccos grec.

Il est vrai que dans l'inventaire le vêtement est nommé dalmatique, mais il n'en faudrait pas conclure qu'il a été une dalmatique latine. La soi-disant dalmatique de Charlemagne n'a pas de manches; on y a substitué des pièces d'étoffe, qui couvrent les bras. Cependant, dans la seconde moitié du XVe siècle, la dalmatique avait encore partout en Occident de véritables manches. Ce n'est qu'au XVIIe siècle, qu'on les a transformées en France, en Espagne et en Allemagne — mais pas en Italie, où on a conservé les manches jusqu'à présent, — en pièces d'étoffe rectangulaires. Le vêtement est appelé dalmatique dans l'inventaire, parce qu'il n'existe pas d'autre terme latin et qu'il y a une certaine ressemblance entre le saccos grec et la dalmatique occidentale.

4. On sait que l'art byzantin n'a subi que fort peu de changements depuis le XIe siècle jusqu'à la fin du moyen âge. Il est donc extrêmement difficile de fixer la date des monuments grecs et on peut y appliquer bien souvent le proverbe : *Quot capita tot sensus.* Il serait à souhaiter qu'on fût un peu plus circonspect en fixant l'âge des monuments grecs. En général on incline trop à leur assigner des dates aussi reculées que possible.

La dalmatique de Saint-Pierre a été attribuée, à diverses époques, par les uns au IXe, les autres au XIe, au XIIe ou au commencement du XIIIe siècle.

Cependant il n'est pas possible que la dalmatique soit l'ouvrage du IXe siècle. Le caractère du vêtement, qui n'était pas encore alors en usage, aussi bien que le style des broderies s'y opposent catégoriquement. Je n'oserai pas même l'attribuer simplement au XIe ou au XIIe siècle. Je ne veux pas nier absolument la possibilité d'une telle date, mais d'autre part je ne vois pas de raison péremptoire pour l'adopter. Ni la forme, ni l'étoffe de la dalmatique, ni la technique, ni

l'exécution parfaite des broderies, ni le style, ni l'iconographie des scènes représentées n'exigent qu'on attribue le vêtement à une époque si reculée. En ce qui me concerne, j'incline à penser que la dalmatique n'est guère antérieure au XVe siècle. Il n'est pas inutile de remarquer que l'inventaire n'a pas placé la dalmatique sous le titre : *antiqua ornamenta*, ni lui a ajouté la note « antiquum », comme à d'autres vêtements [1].

Jos. BRAUN, S. J.

1. Ayant écrit ces lignes, je vois, après coup, que dans la revue allemande *Repertorium für Kunstgeschichte*, vol. XV, p. 515, la dalmatique est attribuée au XVe ou au XVIe siècle. Malheureusement on n'en donne pas de raisons, mais on s'en rapporte simplement à deux livres russes, qui ne sont pas à ma disposition, Prochoroff, *Antiquités chrétiennes et Archéologie chrétienne (1884)*. l. 3, p. 47 et Pokrowski, *L'Évangile*, p. 284. *Évidemment* le vêtement, existant déjà en 1489, ne peut pas être daté du XVIe siècle, mais j'accepte bien volontiers le XVe. Je suis bien aise de trouver que mon opinion a été applaudie aussi dans la revue *Byzantinische Zeitschrift*, vol. IX (1900), p. 607.

Correspondance.

Italie.

La peinture murale à l'huile en Italie au XVe siècle.

LORSQU'ON habite l'Italie et qu'on la parcourt en tous sens, on éprouve maintes surprises en rapprochant les œuvres d'art des écrits qui les concernent.

Je ne parle pas, bien entendu, des divergences d'opinions sur la valeur d'un ouvrage, mais des méprises sur des faits matériels.

Je viens d'avoir un nouvel étonnement à la lecture d'un travail de M. Fierens-Gevaert (1).

Dans une partie de l'article, l'auteur montre l'influence que la couleur à l'huile, inventée ou perfectionnée par Van Eyck, a exercée sur les peintres italiens.

Cette influence est connue et n'a jamais été niée sérieusement, mais dans le but fort honorable d'augmenter encore la gloire qui en rejaillit sur les peintres de son pays natal, M. Fierens-Gevaert a avancé des faits dont je me permets de contester l'exactitude.

Parlant de la couleur à l'huile et du peintre Alessio Baldovinetti (1427-1499), il écrit: «De son côté Baldovinetti l'applique, le premier, avec succès à la peinture murale. »

Il est regrettable que l'auteur n'ait pas indiqué dans quelle peinture murale disparue ou encore existante Baldovinetti a si bien réussi.

La mode d'affirmer un fait, sans fournir de preuves, ou tout au moins des présomptions, se généralise dans la critique d'art française et étrangère ; je pourrais en citer de nombreux exemples; elle est fort commode, sans doute, mais inadmissible.

Les seules décorations murales de Baldovinetti qui subsistent se trouvent à Florence.

Ce sont :

— *L'Annonciation* sur un mur droit, et les *Évangélistes*, *Prophètes* et *Anges* sur le plafond de la chapelle du cardinal de Portugal à San Miniato.

— *La Madonna della Cintola* à l'église San Niccolo.

— *L'Adoration des Bergers* dans l'atrium de l'église de la Santissima Annunziata.

— *La Résurrection du Christ* dans la chapelle dite du tombeau, près de San Pancrazio.

— Quelques traces de paysage au haut du chœur de l'église de la Santa Trinità.

Dans aucun de ces ouvrages il n'y a de couleurs à l'huile. C'est l'opinion, à Florence, de ceux qui s'occupent de la technique des fresques, et on ne peut méconnaître que cette cité est exceptionnellement pourvue d'artistes, de praticiens, et de *cultori dell'arte* ayant acquis, soit par profession, soit par goût, une compétence en cette matière.

Non seulement Baldovinetti n'a pas peint sur mur à l'huile, mais aucune de ses fresques n'a été ultérieurement recouverte de couleurs à l'huile, comme cela est arrivé pour d'autres fresques du XVe siècle; on observe sur quelques-uns de ses tableaux, comme sur d'autres de la même époque, une légère couche de vernis posée sur la détrempe, longtemps après coup, mais dans aucun le vernis n'a été mélangé avec la couleur.

La couche de peinture à l'huile sur les fresques, comme aussi le vernissage sur la *tempera* avaient un but de préservation ; mais le calcul n'a pas été bon, et il s'en est suivi des écaillages.

Lorsque l'occasion se présente, et que la chose est possible sans danger, on a soin maintenant de débarrasser les peintures de ces couvertes.

A défaut de la peinture murale à l'huile exécutée par Baldovinetti, il semble que M. Fierens aurait pu indiquer sur quels témoignages écrits il s'est appuyé: il ne le fait pas.

Il y a cependant dans feu J. Burckhardt (1), à l'article Baldovinetti, une indication à noter.

De ce peintre et des couleurs à l'huile l'éminent professeur à l'université de Bâle, écrit :

« Il cherche à appliquer les nouveaux procé-
« dés jusque dans la peinture murale. L'exemple

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1900. De *Van Eyck* à *Van Dyck*.

La *Revue de l'Art chrétien* de septembre 1900 a donné un extrait de cet article.

1. Le *Cicerone*, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie.

« le plus connu et le plus intéressant à cet « égard est la fresque de l'*Adoration des Bergers* « (1460) dans le vestibule de l'*Annunziata*. Les « figures, il est vrai, sont très laides et tellement « éparses qu'il n'y a pas de composition propre- « ment dite. »

Remarquons que Burckhardt va beaucoup moins loin que M. Fierens-Gevaert; il ne dit pas que Baldovinetti a employé *avec succès* les nouveaux procédés, il se contente de marquer qu'il a *cherché à les appliquer;* il ajoute même que les figures sont *laides*.

Comme dans aucune de ses peintures Baldovinetti n'a fait de figures *laides*, il est fort probable que Burckhardt a voulu dire que dans les figures de l'Annunziata, le peintre n'avait pas réussi avec ses essais.

Cela saute aux yeux. A l'Annunziata la place des visages est seulement marquée ; sous un très léger frottis on voit l'enduit ; les figures ne sont ni laides ni belles elles n'existent pas pour ainsi dire; visiblement l'ouvrage a été laissé inachevé intentionnellement.

Pourquoi ?

Je vais essayer de le montrer.

Ici il me faut entrer dans le détail. Depuis plusieurs années, j'ai fait de la technique des fresques une de mes études préférées ; je ne me suis pas contenté de compulser les écrits, mais j'ai fréquenté les opérateurs sur leurs échafaudages. Les occasions ne m'ont pas manqué ; il y a presqu'en permanence en Toscane des artistes occupés sur d'anciennes fresques, soit pour enlever la poussière et les impuretés, soit pour les débarrasser du badigeon qui les recouvre, soit pour consolider l'enduit sur lequel elles sont peintes, soit enfin pour les déplacer tout à fait.

Je me suis d'autant plus attaché à ces travaux que j'ai souvent constaté qu'en France, la technique des fresques était assez peu connue, et que les écrits sur la matière renfermaient des erreurs et étaient très en retard sur les progrès réalisés en Italie de notre temps.

Notre indifférence à l'égard des fresques est telle, que nombre de nos écrivains ont dénaturé le sens du mot; on trouve constamment l'expression : *la fresque du Panthéon* de Paris, alors qu'au Panthéon il n'y a pas de fresques, mais des peintures sur toile appliquées contre le mur par marouflage.

La fresque, le *buon fresco*, comme on dit en Italie, est une peinture exécutée sur un enduit frais, au moyen de couleurs préparées à l'eau.

Il arrive parfois que la peinture, étant sèche, ne donne pas entière satisfaction au peintre, en ce cas, il la retouche, sur l'enduit sec, à *tempera*, c'est-à-dire avec des couleurs préparées au jaune d'œuf, ou à la colle, ou avec d'autres matières agglutinatives.

Si la *tempera* donne des facilités au peintre, elle présente en revanche de graves inconvénients, si bien que parfois il fallait pour l'employer une convention spéciale. Dans le traité passé, en 1483, entre le patricien Tornabuoni et Domenico Ghirlandaio pour la décoration du chœur de l'église Santa Maria Novella, à Florence, il est spécifié que le peintre pourra travailler *a tempera*.

Du reste, quelques couleurs, certains rouges et verts et surtout le bleu d'outre-mer, ne pouvaient être employés qu'à *tempera*.

Les tons de la *tempera* sont plus ternes que ceux du *buon fresco*, mais ceci est, en somme, assez secondaire ; le défaut capital, c'est que la *tempera* déteint à l'eau, alors que le *buon fresco* résiste.

On sent le danger, surtout lorsque la fresque est exposée à la pluie, comme dans les tabernacles sur rues, et dans les cloîtres ouverts, si fréquents en Italie.

Il y a aussi les risques que l'ignorance peut faire courir à la fresque ; ceux qui s'intéressent particulièrement au genre ont souvent observé, à côté de parties encore en bonnes colorations, d'autres où l'enduit est apparent. A la Chartreuse de Pavie notamment, le fond bleu des grandes fresques, exécutées vers 1490 par Ambrogio Borgognone, a presque complètement disparu à la suite d'un lavage inconsidéré, ce qui nuit beaucoup à l'harmonie de l'ensemble.

A cette occasion, j'ai remarqué avec peine que plusieurs écrivains français distingués protestaient contre les restaurations et qu'ils ont été jusqu'à dire que restaurer c'est détruire.

Il y a cependant des restaurations indispensables, aux édifices surtout qu'on ne peut pas abandonner à une ruine certaine, et aussi aux

peintures. Me trouvant à Padoue, il y a quelques années, j'ai vu avec plaisir des praticiens reprendre le fond bleu des fresques de Giotto à la chapelle de la Madonna de l'Arena ; tout en étant à l'abri des intempéries, la couleur, après six siècles, avait fini par s'écailler et tomber par endroits ; le devoir strict était de remédier au mal, autrement les fresques se seraient enlevées sur des fonds blancs, ce qui eût été contre le parti adopté par Giotto.

Il n'est pas besoin de dire que de tout temps, les peintres de fresques ont été frappés de l'inconvénient de la *tempera* et qu'ils ont cherché à la rendre aussi résistante à l'eau que l'est le *buon fresco*.

Toutes les tentatives ont été jusqu'à présent infructueuses ; les inventeurs n'ont pas manqué, on le pense bien, mais aucun des procédés préconisés n'a donné de résultats satisfaisants.

Parmi ces inventeurs se trouve précisément Baldovinetti. C'est Vasari (1511-1574) qui nous l'apprend (1).

Peintre médiocre, excellent architecte, écrivain d'art hors ligne, Vasari a fait dans les *Vite* des erreurs biographiques et a montré de la partialité pour les peintres toscans, mais il a une qualité incontestée : dans les arts qu'il a exercés, il connaît la technique. Il a bâti très solidement et a peint à fresque, *a tempera*, à l'huile sur murailles, d'une façon très pratique ; ses décorations à l'huile sur les murs des chambres du Vieux palais de Florence, dites quartier de Léon X, en sont le témoignage ; depuis plus de trois siècles, elles sont là bonnes comme au premier jour.

Vasari raconte que Baldovinetti fut chargé de peindre quelques scènes de l'Ancien Testament dans l'église de la Santa Trinità à Florence ; il commença à *buon fresco* et termina à *tempera* avec des couleurs au jaune d'œuf mélangées *con vernice fatta a fuoco* avec un vernis fait au feu ; il pensait par ce moyen mettre la *tempera* à l'abri des atteintes de l'eau ; mais la peinture craquela et le peintre, qui croyait avoir trouvé *un raro e bellissimo segreto*, resta avec son erreur *rimase della sua opinione ingannato*.

Il n'y a pas de discussion et d'interprétation possibles.

1. Vasari, *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, (première édition en 1550).

Les termes sont formels ; ici Vasari ne prononce pas le mot *huile* qu'il emploie ailleurs lorsqu'il y a lieu ; il dit *vernice* et pas autre chose. Dans le reste de la bibliographie de Baldovinetti, on ne trouve pas la moindre allusion à un usage quelconque qu'il aurait fait des couleurs à l'huile.

Baldovinetti était un lutteur obstiné et tenace ; il est infiniment probable qu'à l'Annunziata il a recommencé ses expériences de la Trinità, d'autant plus que son *Adoration des Bergers* était alors dans un portique ouvert ; n'ayant pas réussi, il a tout lâché.

Baldovinetti n'ayant pas employé l'huile dans les peintures murales, on ne peut lui donner la priorité que lui accorde M. Fierens.

A qui appartient-elle en Italie ?

Je n'en sais rien, et ce que j'ai lu m'a laissé dans l'incertitude.

Ce qu'il y a de certain, c'est que, vers 1499, époque présumée où Léonard de Vinci acheva, à peu près, sa *Cène* au couvent de Santa-Maria delle Grazie à Milan, les procédés de la peinture à l'huile étaient mal connus. Par malheur, Léonard s'obstinait dans cette pratique ; aussi moins de cinquante ans après, la peinture fut presque entièrement perdue ; personne aujourd'hui ne peut plus soutenir que la dégradation a pour cause l'humidité du réfectoire, puisqu'en face du Cenacolo, la médiocre *Crucifixion* de Montofarno, peinte à fresque, a résisté.

M. Fierens-Gevaert nous ménage encore d'autres surprises.

« J'ai dit, écrit-il, que les primitifs italiens, comme les miniaturistes et les gothiques flamands, peignaient leurs tableaux au moyen d'un pinceau très fin et traçaient, pour indiquer les reliefs lumineux ou certaines ombres dans les plis des étoffes, ces virgules colorées que les hommes du métier appellent hachures. Ce procédé est constant chez les Cimabue, Giotto, Duccio, Memmi, Lippi, les Ambrogio, Sano di Pietro, jusqu'à Fra Angelico, chez tous les peintres italiens qui peignaient à la couleur à l'œuf ou à la gomme. Or, à partir du moment où la peinture à l'huile pénètre en Italie, les hachures disparaissent peu à peu des tableaux. Au commence-

ment du XVIe siècle la méthode primitive est complètement abandonnée par les Italiens, tandis que les Flamands, Quentin Matsys entre autres, en font encore parfois usage. »

Que les hachures aient été pratiquées en Italie, surtout pour passer du clair à l'obscur, ce n'est pas douteux et pas n'est besoin d'être grand clerc en peinture pour le constater.

Que cette pratique ait été constante chez Giotto, Memmi, Lippi, c'est exagéré, car il y a des tableaux de ces peintres avec hachures et d'autres qui n'en ont pas.

Que c'est à l'introduction de la peinture à l'huile en Italie qu'on doit attribuer la suppression progressive de la hachure, ce n'est pas soutenable.

Même au XIVe siècle, on a peint en Italie des tableaux à pleine brosse, sans hachures.

En voici quelques exemples pris seulement à la Galerie des Offices et à l'Académie de Florence.

— Giotto (✠ 1337).

Jésus au jardin des Oliviers (Offices, n° 8).

La Madone et l'Enfant (Académie, n° 103).

Faits de la vie de Jésus (Académie, n° 104 et suite).

— Daddi (Bernardo) (✠ 1348).

La Madone avec l'Enfant (Offices n° 26).

— Lorenzetti (Ambrogio) (✠ 1350).

La Madone et l'Enfant (Offices, n° 15).

La Présentation au temple (Académie n° 134).

— Lippo Memmi (✠ 1357).

L'Annonciation (Offices, n° 23).

— Gaddi Taddeo (✠ 1366).

Jésus mort (Académie, n° 116).

Il serait facile de multiplier ces preuves et de les pousser jusqu'au moment où la peinture à l'huile a été connue en Italie, mais c'est inutile.

Les peintres que je viens de citer ayant travaillé avant la naissance de Jean Van Eyck, qu'on met entre 1381 et 1395, la démonstration est suffisante.

Florence octobre. GERSPACH.

DEPUIS la publication de la note sur *cinq cloches du centre de la France pourvues de l'inscription* MENTEM SANCTAM SPONTANEAM (*Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 428), M. Camille Enlart a eu l'obligeance de nous signaler deux autres inscriptions analogues : l'une se lit sur un bassin conservé au musée d'Amsterdam. Ce bassin porte une légende en lettres gothiques qui paraît avoir été défigurée par l'artisan qui l'a gravée. En voici le texte : « MENTEM SANCTA SPONTANIA ONOREM DEI PATREM LIBERATIONIS. » L'autre se trouvait sur une cloche de l'abbaye cistercienne de Valvisciolo en Italie et sa description nous est conservée dans la *Chronique manuscrite de Pantanelli sur Sermoneta.* « On lisait, dit-il, sur la robe de cette cloche l'oraison à S. Michel contre la foudre : MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERACIONEM. » Cette cloche était datée de 1244 et signée ✠ F (1).

N. THIOLLIER.

Cléry, 18 juillet 1900.

Monsieur le Secrétaire,

Si je connaissais l'adresse exacte de Monsieur Émile Lambin, qui a écrit une admirable étude sur la cathédrale de Rouen dans la livraison de juillet 1900 de l'*Art chrétien*, j'oserais lui faire une remarque sur ce que je lis à la page 304 de cette livraison : « Il est fort douteux que le *chou frisé* fût connu en France au XVe siècle. »

Notre basilique, construite sous Louis XI, de 1460 à 1480, possède une flore assez riche et le chou *frisé*, très *tourmenté* même, y abonde ; il y est en bien plus grande quantité que le houx, le houblon, le chardon, la vigne et le chêne.

Je me permets bien humblement cette remarque par amour pour la vérité que cherche et qu'aime votre excellente *Revue.*

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes dévoués sentiments.

L. SAGET,
Curé-Doyen de Notre-Dame
de Cléry (Loiret).

1. Cf. d'Allemagne, *Notice sur un bassin en cuivre exécuté pour Hugues IV de Lusignan, roi de Chypre (1324-1301)*, parue en appendice au travail de M. Enlart *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, pp. 755-759.

Clamart, le 6 octobre 1900.

Monsieur le Secrétaire,

Je vous remercie d'avoir bien voulu me communiquer la lettre de M. l'abbé Saget, Curé-Doyen de Notre-Dame de Cléry. Je suis heureux que mon étude sur la cathédrale de Rouen ait obtenu son suffrage : cela prouve qu'aujourd'hui encore il existe des personnes qui voient dans une cathédrale autre chose qu'une œuvre purement architecturale. Maintenant je dois ajouter que ce modeste travail est loin de mériter le qualificatif dont M. le Curé-Doyen de Notre-Dame de Cléry a cru devoir l'honorer.

En ce qui touche le chou frisé considéré comme une des plantes reproduites dans nos églises par les artistes du XVe siècle, voici ce que je puis dire :

Le chou frisé, d'après les botanistes, paraît être originaire de Sibérie, et n'a pu venir en France qu'au XVIIe siècle. En effet, on ne le trouve mentionné ni dans le capitulaire de Charlemagne ayant pour titre *De Villis*, ni dans les plus anciens livres français traitant de botanique. Il est donc hors de doute que la plante reproduite par les sculpteurs du XVe siècle et que l'on nomme le chou frisé, n'est pas cette plante. C'est très probablement la chicorée ou le chou ordinaire dont les premières feuilles s'enroulent un peu sur elles-mêmes, et dont les grosses côtes semblent reproduites dans les crosses du XVe siècle.

M. le Curé-Doyen de Notre-Dame de Cléry nous dit que le chou frisé très tourmenté abonde dans son église construite de 1460 à 1480. Je n'ai pas eu l'avantage de voir cet édifice, mais d'après une photographie mise sous mes yeux, j'ai reconnu que dans la partie de l'édifice donnée par cette photographie, se trouvait la plante sculptée partout pendant la dernière période de l'époque gothique. Il faut donc, je crois, renoncer à voir dans Notre-Dame de Cléry, comme ailleurs, le fameux chou frisé. C'est une erreur évidente et d'autant plus difficile à déraciner qu'elle a pour auteurs, ainsi que cela arrive souvent, des hommes que leur science et leurs travaux ont rendus justement célèbres.

Agréez, je vous prie, Monsieur le Secrétaire, l'hommage de mes sentiments les plus dévoués.

Émile LAMBIN.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 7 novembre 1900.* M. Blanchet entretient la Société de diverses pierres gravées antiques considérées comme préservatifs contre les maladies.

M. Omont présente un fac-simile du manuscrit de Phèdre de St-Remi de Reims exécuté au XVIIIe siècle, récemment acquis par la Bibliothèque Nationale. Le manuscrit original a été brûlé en 1774.

Séance du 14 novembre. — M. Germain Bapst fait une communication sur deux bustes de Pigalle représentant l'un le M^al de Saxe, l'autre, le M^al de Löwendal, qui se font pendant.

M. Mowat communique les inscriptions de deux tablettes commémoratives de la fondation et de la réparation d'édifices publics par les préfets de Rome Albinus, Basilius et Annius Symmachus, dont il a trouvé le dessin dans le recueil manuscrit de Bascas de Bagaris.

M. Mowat signale ensuite les restes d'une inscription gravée au bas de la statue du Mercure gaulois de Lezoux exposée dans une galerie du Petit Palais.

Séance du 21 novembre. — Lecture est donnée de la lettre par laquelle M. Pallu de Lessert pose sa candidature à la place laissée vacante par la mort de M. Samuel Berger.

M. Henri Stein, membre résidant, communique la photographie d'un dessin exécuté en 1621 d'après une tapisserie représentant la bataille de Formigny et qui ornait, au début du XVIIe siècle, la chambre de S. Louis et la pièce voisine au château de Fontainebleau.

M. Vitry, associé correspondant, propose d'attribuer à Lemoyne le buste du Maréchal de Löwendal du musée de St-Jean à Angers dont M. Germain Bapst avait entretenu la Société dans la dernière séance et qui était jusqu'ici attribué à Pigalle.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 7 septembre 1900. — La stèle des Vautours.* — M. Heuzey entretient l'Académie d'un travail de reconstitution du grand bas-relief historique du roi Eannadou, découvert en Chaldée par M. de Sarzec, et connu sous le nom de « stèle des Vautours ».

Grâce à cette restitution matérielle, établie avec des moulages, la place des sept fragments jusqu'ici retrouvés a pu être déterminée avec certitude.

Un petit fragment, dont le moulage a été envoyé très obligeamment par le British Museum, a contribué à cette confirmation. Il donne, en effet, le pied droit de la grande figure de la divinité qui tient les prisonniers enfermés dans une sorte de cage. Or, en rétablissant le tracé des losanges qui forment le treillis de cette cage, on a obtenu, géométriquement, la hauteur de la figure principale.

Sur la face opposée, le même fragment est venu compléter une des scènes les plus curieuses: la représentation des funérailles après le combat. A côté de la pyramide de cadavres humains, on voit maintenant un entassement d'animaux immolés, sur lesquels un homme complètement nu était monté pour procéder au rite de la libation. Cet acte religieux s'accomplit suivant le rite chaldéen, c'est-à-dire que la libation, au lieu de se perdre à terre, est versée sur des bouquets de branches de palmiers, avec leurs régimes de dattes. Ces gerbes végétales sont placées dans deux grands vases auprès du taureau couché, qui est la principale victime offerte.

L' « Enfant à l'oie ». — M. S. Reinach communique un mémoire sur l'Enfant à l'oie. Suivant lui, le groupe bien connu, copie d'un bronze du sculpteur grec Boéthos, que possède le musée du Louvre, n'est pas une simple œuvre de fantaisie, ni la représentation d'une lutte espiègle entre un enfant et une oie. Il est fondé à croire qu'il s'agit d'Esculape enfant qui, attaqué par une oie sauvage, en a raison et en fait par la suite son animal familier. M. Reinach s'appuie sur ces différents faits qu'il y avait des oies guérisseuses dans les temples d'Esculape, que celui de l'île de Cos renfermait le groupe de Boéthos, et, enfin, que ce sculpteur lui-même est nommé, dans une inscription grecque, comme l'auteur d'une statue célèbre d'Esculape enfant.

L'Hermès de Théodoridas. — M. Héron de Villefosse annonce qu'il vient de retrouver, au musée du Louvre, une base en marbre portant une inscription grecque où se lit le nom de Théodoridas, fils de Laistratos; le monument était connu depuis la découverte à Milo de la fameuse Vénus par le dessin d'un officier de marine, nommé Vautier, qui avait assisté à la trouvaille de ladite Vénus et de deux Hermès, l'un imberbe, l'autre barbu, tous deux conservés au Louvre. La base avait été malencontreusement séparée de l'Hermès barbu, et l'importance capi-

tale de la communication de M. Héron de Villefosse consiste en ce fait qu'elle doit en être rapprochée. La mémoire de Vautier se trouve donc lavée du reproche d'inexactitude dont on l'avait chargée, et les historiens de l'art tireront de cette constatation un réel profit.

C'est ce que M. S. Reinach s'empresse de mettre en lumière, en félicitant M. Héron de Villefosse de sa communication. « Désormais, dit-il, il faut écarter l'opinion de M. Furtwængler, qui datait la Vénus de Milo de l'an 100 avant J.-C., et voir se confirmer l'hypothèse qu'il a mise en avant, à savoir que la Vénus et le Neptune de Milo datent de 380 environ avant J.-C. Ce Neptune, en effet, a été offert par le même Théodoridas qui a consacré la base de l'Hermès retrouvée par M. de Villefosse, laquelle, d'après les caractères de l'inscription est antérieure à l'année 350. »

Séance du 20 septembre. — M. Homolle rend compte des travaux de l'École française d'Athènes dont il est, comme on sait, directeur, au cours de l'année 1900. Il rend hommage au zèle dont ont fait preuve les membres et entretient la Compagnie des fouilles faites ou continuées en Thrace, en Crète, à Delphes.

M. Héron de Villefosse lit un rapport du P. Delattre sur les dernières fouilles pratiquées par ce savant à Carthage.

Séance du 28 septembre. — M. E. Babelon présente à l'Académie deux disques ou rondaches en argent doré, de travail oriental, ornés sur leur surface de scènes de chasse en relief, au repoussé, qui rappellent la décoration de certaines coupes sassanides.

Ces deux disques étaient probablement des *umbo* de boucliers. Sur celui qui est le mieux conservé, on lit deux inscriptions grecques : *Sanctuaire d'Artémis* et *Des offrandes du roi Mithridate.* Ce roi Mithridate est probablement Mithridate le Grand, le terrible adversaire des Romains. Quant au temple d'Artémis, il s'agit de la déesse Mâ ou Emyo, de Comana, dans le Pont, où ces deux monuments ont été découverts.

Séance du 19 octobre. — Fouilles de Tunisie. — M. Cagnat, au nom de M. Gauckler, communique à l'Académie le résultat des fouilles entreprises par M. le lieutenant Gombeaud dans le poste romain de Ksar-Rhelân, dans le Sahara tunisien.

Le déblaiement de ce poste a amené la découverte de toute la série des chambres qui constituaient la caserne, d'un réduit central réservé au commandant du poste et de constructions annexes situées à quelque distance du fortin. De plus, on y a trouvé une inscription donnant le nom antique de la localité : Tisavar.

Les Types féminins de Lysippe. — Dans une communication sur les types féminins de Lysippe, M. S. Reinach remarque d'abord que les historiens de l'art grec ne s'occupent habituellement que des types virils créés par Lysippe, tandis que les textes antiques lui attribuent aussi les figures de femmes et que, dans l'œuvre immense qu'il a laissée, ces figures doivent occuper une place importante.

Prenant pour point de départ la copie de l'*Apoxyomène* de Lysippe du Vatican, qui est admirablement conservée, M. Salomon Reinach essaye d'établir que les caractères particuliers de cette sculpture, notamment la forme et les dimensions relatives des traits du visage, se retrouvent dans plusieurs têtes de femmes en marbre, notamment dans la prétendue *Omphale* d'une collection anglaise et les statues drapées du musée de Dresde, qui ont été découvertes à Herculanum. Il exprime l'avis que ces trois statues représentent Mnémosyne accompagnée de deux Muses et sont les copies exactes d'un groupe en bronze de Lysippe, qui était conservé à Mégare.

Au sujet des copies en marbre des statues de bronze, M. Salomon Reinach croit pouvoir poser en principe que les statues de bronze seules étaient moulées dans l'antiquité, celles de marbre étant soustraites à cette opération, qui en aurait gâté la polychromie. Donc, toutes les fois qu'on trouve deux ou plusieurs répliques exactement concordantes d'une figure antique, il faut admettre que l'original était en bronze.

Ce principe entraîne des conséquences importantes pour l'histoire de l'art. Il oblige, notamment, à rapporter à un original en bronze, et non à un marbre, d'Alcamène ou de Praxitèle, le beau type dit de la *Vénus genitrix*, dont il existe de très nombreuses répétitions.

Séance du 27 octobre. — L'illustration des œuvres de Pétrarque. — M. Müntz lit un nouveau chapitre du travail considérable auquel il s'est consacré sur l'illustration des œuvres de Pétrarque, du XIVe au XVe siècle. Cette fois, il s'occupe du traité *De remediis utriusque fortunæ.* A la différence des *Triomphes*, ce traité n'est pas interprété par ses nombreux illustrateurs avec esprit d'unité. Les plus remarquables compositions auxquelles il ait donné lieu en France sont une série de miniatures du temps de Louis XII, conservées dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale.

En Allemagne, le traité des *Remèdes* inspira plus d'artistes, grâce aux illustrations d'un graveur de l'école de Burgkmair, qui parurent à Augsbourg en 1532 et furent réimprimées une dizaine de fois jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Congrès des Sociétés savantes et réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — *Le mardi 5 juin* s'est ouvert, à la Sorbonne, pour se clôturer le 9 juin, le Congrès des Sociétés savantes. Voici la nomenclature des travaux qui ont été lus dans la section d'archéologie.

Mardi 5 juin. — M. l'abbé Hamard lit un mémoire sur une statue équestre romaine en pierre qu'il a découverte, brisée, dans les fouilles de Hermes (Oise) et sur une bague antique en or trouvée dans les mêmes fouilles.

Lecture d'une étude de M. Barrière-Flavy sur l'industrie des barbares alamans.

M. l'abbé Brune fait une communication sur plusieurs statues anciennes conservées dans quelques églises de villages du Jura.

M. Pilloy lit un mémoire sur divers objets découverts dans les cimetières romains ou francs du département de l'Aisne et sur lesquels on lit de courtes inscriptions.

Lecture d'un mémoire de M. de Rouméjoux contenant la description d'une maison de campagne sise dans un faubourg de Cahors et qui a appartenu à la famille Issala.

M. Guignard rend compte des dernières fouilles opérées à Averdon (Loir-et-Cher).

Mercredi 6 juin — M. Joubin communique une série de photographies de monuments grecs inédits de l'ancienne collection Radowitz, acquises en 1894, par le musée de Constantinople.

M. Bousrez signale l'abside polygonale de la petite chapelle Saint-Genest à Perrusson (Indre-et-Loire).

M. Jules Gauthier lit une étude archéologique sur la cathédrale de Saint-Étienne de Besançon, — puis sur les pièces d'honneur et les jetons de la cité de Besançon frappés dans l'atelier monétaire de la ville et destinés aux co-gouverneurs et administrateurs.

M. Jules Pilloy lit une étude sur l'orfévrerie cloisonnée de la période barbare des Gaules.

Lecture d'un mémoire de M. Robert Roger sur les églises fortifiées de l'Ariège.

Lecture d'un travail de M. Henry Corot, consacré à la description des vases de bronze préromains, cistes et œnochoés, trouvés en France.

M. Julien Feuvrier rend compte des fouilles qu'il a opérées dans un cimetière burgonde découvert à Chevigny (Jura), en 1899.

M. Léon Coutil rend compte des fouilles qu'il a exécutées à Pitres (Eure).

M. le vicomte de Rochemonteix donne lecture d'un important mémoire sur les caractères qui distinguent les églises romanes des arrondissements de Saint-Flour et de Murat des églises romanes de l'arrondissement de Mauriac.

Séance du jeudi 7 juin. — M. Louis Bousrez décrit une série de tronçons de colonnes décorés d'imbrications qui ont été convertis en bénitiers et qui se trouvent en Touraine.

M. Gaston Gauthier fait un rapport sur les fouilles gallo-romaines de Champvert (Nièvre), qu'il dirige depuis 1896.

M. Masfrand rend compte des fouilles qu'il poursuit depuis plusieurs années à Chassenon (Charente).

M. Alphonse Gosset présente un ouvrage orné de quarante planches, consacré à la description de l'église Saint-Remi de Reims. Nous en rendrons compte.

M. le commandant Bordier expose le résultat des fouilles qu'il a faites en Tunisie sur l'emplacement des villes antiques de Siagu et de Pupput.

M. Gaston Bonnery entretient la section d'une trouvaille de monnaies gauloises faite en novembre 1899 à Francueil (Indre-et-Loire).

M. Alphonse Martin lit une étude archéologique sur le château-fort d'Orcher (arrondissement du Havre).

M. Émile Perrier communique des notes sur deux sceaux inédits et très intéressants des XIIIe et XVe siècles.

M. Joseph Poux lit une étude sur les fortifications de la ville de Foix et le quartier de l'Arget, de 1446 à 1790.

M. L. Quarré-Reybourbon lit un mémoire sur Martin Doué, peintre, graveur, héraldiste et généalogiste lillois.

M. l'abbé Bossebœuf présente quelques considérations sur les constructions militaires du Mont-Saint-Michel.

M. Eugène Thoison communique des fragments de poteries romaines recueillies à Larchant (Seine-et-Marne).

Congrès des Sociétés savantes à Nancy en 1901. — C'en est fait : La tentative de décentralisation du Congrès des Sociétés savantes qui a si bien réussi en 1899, grâce au chaleureux accueil fait à ces Sociétés par la population toulousaine, se continue et, en 1901, le Congrès se tiendra à Nancy, ville au reste admirablement choisie à cet effet.

Le programme du Congrès vient d'être édicté par le Comité des travaux historiques et scientifiques: il comprend à côté des questions d'histoire, d'archéologie, de sciences et d'économie

sociales proposées par le Comité, des sujets de communications proposés par les Sociétés savantes de Nancy et de la région.

Au nombre de ces sujets, nous relevons, en archéologie, le classement des anciennes églises de la région, d'après leur style, et, en économie sociale, le mode d'habitation en Lorraine et dans les Vosges.

Dans les questions posées par le Comité, il faut surtout citer en archéologie, les questions toujours maintenues au programme et relatives aux caractères qui distinguent les écoles d'architecture religieuse à l'époque romane, question qui, si l'on s'attache à répondre aux desiderata du programme, doit amener avec le temps la monographie de toutes les églises romanes encore existant en France.

En économie sociale, une question du plus haut intérêt pour le développement des logements salubres des travailleurs est ainsi libellée: Exposer dans quelles mesures et sous quelles conditions il est permis en France et à l'étranger d'employer les fonds et la fortune personnelle des Caisses d'Épargne à la construction d'habitations à bon marché.

Enfin dans la section des sciences où sont de plus en plus traitées les questions d'hygiène, il faut relever les questions relatives à la salubrité dans les milieux habités et à la loi de la santé publique, loi votée il y a plusieurs années déjà par la Chambre des députés, mais à la suite d'études insuffisantes, et à laquelle une Commission sénatoriale propose d'apporter d'importants amendements (1).

Commission diocésaine des monuments. — Mgr Fallières, évêque de Saint-Brieuc, vient de créer dans son diocèse une Commission qui devrait exister partout en France. Aucune construction, aucune restauration, nulle démolition, pas la moindre aliénation de mobilier religieux ne pourront avoir lieu sans l'avis de cette Commission, composée d'archéologues et de lettrés bretons.

Pareilles Commissions fonctionnent également dans les diocèses belges.

La Commission royale des monuments de Belgique a tenu en octobre dernier, son assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. Lagazse-de Locht, auprès de qui avaient pris place au bureau M. Van der Bruggen, ministre de l'agriculture et des beaux-arts ; M. le gouverneur de la Flandre orientale ; MM. Helbig, vice-président, et Massaux, secrétaire, MM. Reusens, Van Ysendyck, Bordiau, Van Wint, Blomme, Van Assche, Acker et Verlant.

M. van der Bruggen ouvre la séance, et déplore la perte de M. Albrecht de Vriendt.

Il est donné lecture du rapport annuel de la Commission centrale, rendant compte des travaux accomplis pendant l'exercice écoulé. Elle a tenu 48 séances et a fait 127 inspections. Il exprime le regret que l'on ne soumette pas à l'examen de la Commission les projets des monuments, dépendant de l'administration des chemins de fer. Il demande qu'on s'occupe de conserver les ruines de l'abbaye d'Orval et qu'on rédige une monographie de l'abbaye de Villers, que restaure en ce moment M. Licot.

L'assemblée entend ensuite les rapports des Comités de province. Celui d'Anvers, par l'organe de M. Donnet, regrette la disparition inévitable de la tour de la vieille église d'Arendonck, contre la démolition de laquelle le Comité s'était prononcé.

M. l'architecte provincial Dumortier, rapporteur du Comité du Brabant, développe la question de la conservation des monuments publics. Le rapport fait allusion aussi à l'inventaire des objets d'art de la province.

M. Bethune, rapporteur de la Flandre occidentale, étant indisposé et son rapport n'étant point parvenu au président, la parole est donnée à M. De Ceuleneer, rapporteur de la Flandre orientale, qui parle de la restauration des tableaux d'église.

L'orateur se prononce contre l'organisation d'expositions jubilaires ou commémoratives des maîtres anciens, comme l'exposition Van Dyck, à cause de la détérioration des toiles causée par le transport, ou de la destruction possible par l'incendie de tout l'œuvre d'un artiste.

On entend encore M. Tandel, rapporteur du Luxembourg ; M. Hubert, rapporteur du Hainaut ; M. Lohest, rapporteur de la province de Liége ; M l'abbé Daniels, rapporteur du Limbourg ; M. Boveroulle, rapporteur de la province de Namur.

La question principale inscrite à l'ordre du jour : « Conditions et circonstances dans lesquelles est recommandé l'emploi : *a*) de la mise du verre en plomb ; *b*) du vitrail incolore ; *c*) de la grisaille ; *d*) du vitrail coloré, » est renvoyée à l'assemblée prochaine, afin de permettre à M. Bethune d'achever le travail qu'il prépare sur cette question — et la séance est levée après quelques communications diverses.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — *Séance du 7 octobre 1900.* — M. l'ingénieur Louis Siret, qui dirige en Espagne une

1. *La construction moderne.*

importante exploitation minière, profite de son passage à Anvers pour faire part à ses collègues de ses dernières trouvailles archéologiques, complément heureux à celles qu'il avait faites autrefois avec tant de succès, de concert avec son frère, M. Henri Siret.

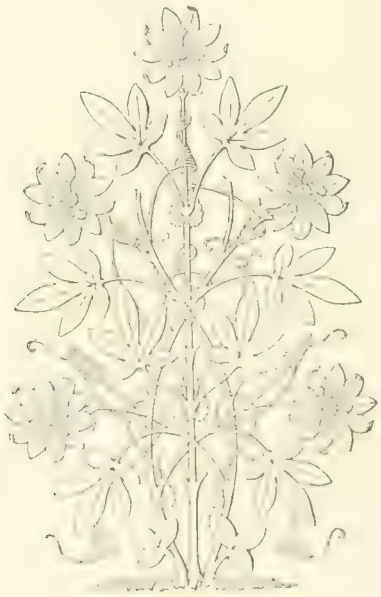
M. F. Donnet fait connaître et commente quelques lettres inédites relatives à Hélène Fourment, la femme de Rubens.

M. le chan. Van Caster développe ensuite la thèse que dans les monuments du moyen âge les peintures murales n'étaient pas exécutées d'après un plan d'ensemble conçu par l'architecte de l'œuvre. Il prouve qu'il est naturel d'orner les murs de décorations polychromes et que cet usage a été universel. Il fait toutefois des distinctions entre la peinture murale proprement dite et la polychromie. Il fait remarquer qu'en général les artistes n'ont pas cultivé simultanément et avec un égal succès diverses branches ; rarement ils excellent en plusieurs à la fois, mais bien souvent au contraire ils doivent recourir à l'aide de confrères.

L'orateur s'efforce ensuite de prouver que lors de l'édification des monuments, les architectes ne se sont pas préoccupés des peintures et que celles-ci ont été exécutées sans plan d'ensemble et au fur et à mesure des circonstances.

M. Helbig est d'avis que la thèse précédente comporte de nombreuses réserves. D'après lui les décors picturaux s'imposent, ce sont les derniers revêtements de l'architecture. Il fait remarquer que dans leur conception il y a lieu de tenir compte de l'élément religieux, puisque dans beaucoup de cas la décoration s'effectue sous la direction de prêtres et de théologiens. Enfin, il cite de nombreux exemples empruntés surtout aux monuments religieux allemands et italiens, par lesquels il prouve que des peintures murales ont été exécutées d'après un plan d'ensemble.

M. le chan. van den Gheyn fait remarquer que les deux orateurs trahissent dans leurs opinions de nombreux points de contact, et que malgré leurs conclusions contraires ils pourraient arriver à une solution commune. Si les peintures murales, dans beaucoup de cas, ont été exécutées d'après un plan d'ensemble, rien ne prouve que ce plan émane de l'architecte du monument. L'orateur rencontre l'adhésion unanime quand il propose, vu l'importance de la question, de continuer dans une prochaine séance cette intéressante discussion avec tous les développements qu'elle comporte. P.



Bibliographie.

RACCOLTA DI DIVISE O MOTTI ARALDICI, par G. PIETRAMELLARA ; Rome, Propagande, in-8° de 94 pag.

CE recueil sera fort utile à consulter. Il contient, par ordre alphabétique, toutes les devises que fournit le blason italien. A la fin, une table, également alphabétique, donne les noms des familles citées.

Les devises sont généralement en latin, très souvent en français, moins fréquemment en italien et rarement en espagnol ; le grec et l'allemand sont l'exception.

D'ordinaire, elles sont courtes, consistant en deux ou trois mots. En latin, elles procèdent soit de l'Écriture sainte, soit des poètes : parfois on abrège la citation.

Amat, en Sardaigne, emprunte ce texte aux Psaumes de David : « Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum ». Noto, de Palerme, dit avec Virgile : « Avulso uno non deficit alter ». La phrase est écourtée pour Franchi, de Turin : « Audio, video, taceo donec », le sens exige pour finir *loquar ipse.*

La liturgie a fourni : « *Virga Jesse floruit*, aux Palasco, de Côme ; *Te Deum laudamus*, aux Maggi, de Crémone ; *In labore requies*, aux della Valle, en Piémont.

Certaines devises, consistant en lettres initiales, sont énigmatiques : il eût été bon de les accompagner d'un commentaire. « M, Mellini, di Velletri » ; « A. V. I. S. A. dell' Isola, di Chivasso ». On trouve même les premières lettres de l'alphabet : « A. B. C. D. E. F., Orseninghi, di Treviso », devise qui conviendrait bien à un maître d'école.

La devise se règle sur le nom : « *Archintea laus*, Archinto, di Milano » ; « *Et mundo corde*, Alimonda, di Genova » ; « *Laborante omnia*, Laboranti » ; « *Gradatim*, Scala, di Firenze ».

Il eût été bon d'indiquer le pourquoi de certaines devises. Les Montalto, de Sicile, qui se rattachent aux Montault de France, portent, non pas *Duriora concoxit*, mais *Duriora decoxi*, car c'est le griffon du cimier qui parle, montrant le biscaïen qu'il tient dans une de ses pattes.

Les devises ne sont pas toujours uniques : il y a lieu de rechercher qui a commencé et qui a copié. Au XVIe siècle, l'amiral de Bonnivet avait pris *Festina lente*, qui, actuellement, est revendiqué par les Malpenga, les Vallesa et les Vitulo. A la même date, les de Gouffier inscrivaient sur leur superbe château d'Oiron (Deux-Sèvres) le virgilien *Terminus hæret*, que je retrouve chez les Claretti, de Nice.

L'opuscule est clos par la liste des devises des ordres chevaleresques, anciens et modernes.

X. B. DE M.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. — MOBILIER DE DEUX CHANOINES, ET BIBLIOTHÈQUE D'UN OFFICIAL DE NEVERS, EN 1373-1382, par René DE LESPINASSE, dans le *Bulletin de la Société Nivernaise*, 1899, pp. 44-71.

Ces deux inventaires peuvent être considérés comme n'en faisant qu'un, car ils se rapportent l'un et l'autre à des chanoines de Nevers et datent du XIVe siècle. Précédés d'une excellente introduction et d'un résumé substantiel, ils ont leurs articles numérotés, un peu trop parcimonieusement toutefois, car les n^os se rapportent à des séries et non à des objets séparés, ce qui eût mieux valu pour les citations. Cherchons-y des mots qui sont de nature à compléter le *Glossaire archéologique.*

Acerine, hachette : « une acerine de fer ».

Andier, d'où *landier*, en y incorporant l'article. V. Gay s'arrête au XIIIe siècle : « une père de andiers ».

Atarge, bourse : « en une atarge maille, qui estoit emmurée en la cheminée de la dicte estude ».

Beuverie, cellier : « En la beuverie dessus la cave ».

Cerf : « Une corne de cerf. Une corne de cerf pendue à chainnes de fer. » Ce bois devait entrer dans la composition d'un candélabre, comme on en voit dans le Nord.

Chape. Le costume canonial complet comportait à Nevers la *chape* ou manteau, qui couvrait le corps ; le *camail*, qui couvrait les épaules, et l'*aumusse*, qu'on portait au bras ou sur la tête. La chape des Dominicains, avec son chaperon, donne une idée exacte de la chape et du camail réunis.

Chapelle : « En la chappelle, ung chétif autel. » Chaque chanoine avait la sienne dans sa maison, il en était ainsi à Angers.

Garde manger. « Ung garde manger de cuir ferré ». Gay le définit « une bouteille de cuir ». Est-ce bien exact ?

Robbe de cardinal, soutane que portent encore les chanoines de Nevers, aux solennités : « La robe du cardinal entière et forée (fourrée) ».

Moré, boisson d'eau de miel : « Il mourez de despanse », que de Ste-Palaye appelle « breuvage de dépense » ou *piquette*.

Roue, bibliothèque tournante : « En l'estude, une roe, avecque la chère de l'estude ».

2. — INVENTAIRE DU CHATEAU D'ANNECY EN 1393, par M. Max BRUCHET, dans le *Bulletin archéologique*, 1898, pp. 369-371.

Cet inventaire, précieux en lui-même, devient encore plus intéressant par la façon dont il est publié. Je n'ai que des éloges à décerner à l'auteur pour son introduction, qui résume et explique le document et les annotations dont sont accompagnés les articles, tous numérotés : leur total se monte à 209. Comme tout a été dit et bien dit, je n'ai plus aucune observation à présenter, sinon sur le mot *orfroi*, interprété dans le sens de « bordure » et de « galon » : ce n'est pas cela, mais une bande riche, qui fait valoir l'ornement et varie d'aspect suivant la pièce. « Unam capellam parvam portativam, de panno sericis rubeo, offroisiato offroisiis de Luca (n° 122). » Il s'agit d'une chapelle d'ornement en soie rouge, avec orfrois de drap d'or de Lucques, car, plus haut, au n° 102, une autre chapelle est dite « de panno auri de Luca ».

J'appellerai l'attention sur certains termes :

Burettes, elles ont deux noms : « Duas parvas canetas capelle argenti. Duo paria parvarum vinagiarum argenti albarum » (n°s 100, 193).

Camelot de Reims : « Curtine de cameloto de Remis » (n°s 4, 8, 11).

Chandelier de cristal : « Duo parva candelabra de cristali, quorum unum est de duobus peciis et habent pedes argenti operati » (n° 91).

Épée de Bordeaux : « Unum gladium Burdegalis » (n° 200).

Œuvre d'Angleterre : « de opere Anglie terre » (n° 28) ; ce sont des broderies dont M. de Farcy a parfaitement déterminé le genre en citant les chapes de St-Jean de Latran, d'Anagni, de Pienza, de St-Bertrand de Comminges, etc.

Œuvre de Naples : « Culcitram pictam operis de Neapoli » (n° 13).

Os, dont on fait une selle : « Unam sellam equi, factam et operatam ossibus albis » (n° 82). On l'employait par économie, à défaut d'ivoire.

Serge d'Allemagne, « Sargia de Alamania » (n° 161) et de Reims, « quatuor pecias sargie Remensis » (n° 186). On l'emploie à clore des fenêtres sans vitrage : « Quatuor sergias antiquas, fuerunt tradite pro capella Domini,... pro coperiendo altare et faciendo verrerias » (n° 62).

Toile de Bourgogne : « Quatuor mappas grossas de tela Burgundie » (n° 191).

3. — COMPTE DES FOURRURES DES ROBES DU COMTE ET DE LA COMTESSE D'ANGOULÊME, DE Melle D'ALBRET ET DE MADELEINE DE CÉRIS, EN 1481, dans le *Bulletin mensuel de la Société archéologique de la Charente*, 1900, n° 8, pp. 7-8.

Les fourrures, énumérées dans ce compte, sont au nombre de huit : « Aigneaulx blancs », « Aigneaulx noirs », « Fouynes », « Gennetes », « Gris », « Martres subelines », « Menu ver » et « Rampans ».

4. — FRAGMENT D'UN INVENTAIRE ESTIMATIF DU TRÉSOR ROYAL DE FRANCE (*1er tiers du XVe siècle*), par LABANDE, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1878, pp. 126-129.

Les articles, peu nombreux, ne sont pas numérotés et guère annotés. Voici les mots les plus saillants :

Cage à oiseaux. « Une cage d'or quarrée à broches, où dedens sur la perche sont deux oiseaulx, laquelle est garnie de perles, esmerauldes et saphirs. »

Cure-dents. « Deux ongles à furgier dens, dont l'un est blanc et l'autre noir, garniz d'argent esmaillez de blanc et pendant chacun à un lacet de soye, où pend en chascun ung noyau de perles. »

Escluquette, manque dans le *Glossaire* : « Un viel coffre de soye vieille escluquette, à une petite serreure d'argent. »

Encrier : « Ung encrier d'argent doré, carré, ouvré à la façon de Venise, pendant à ung lasset vert haiché à fleurs de lis. »

Lanterne : « Une lanterne de cuir noir camossyé (chamoisé), garnie d'or par dehors et dedens d'argent. »

Saphirs du Puy : « Ung camahieu, enchassé en or en fasson de Damas, bordé d'or à IIII perles, IIII grenatz et IIII saphirs du Puy, pendant à ung las de soye. »

5. — LE TRÉSOR DES ÉGLISES DE CASSENEUIL ET DE TOURNON (Lot-et-Garonne), AU XVIe SIÈCLE, par M. Georges THOLIN, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 444-449.

Il y a là deux documents. Le premier, postérieur à 1550, donne « l'Inventaire des reliques de

l'esglise de Sainct Barthélemy de Tournon », où figure en tête « un reliquaire de cuivre, dans lequel il y a de la peau de Sainct Barthélemy », car il fut écorché. « Et sur le dict christallin a une petite image, ayant un *Pater noster* blanc sur la teste » (n° 1). Serait-ce une couronne de perles ?

Le « procès verbal de remise du trésor de l'église de Casseneuil, par les consuls de cette ville aux desservants de la dite église » date du 6 août 1559. Il compte neuf numéros, qui décrivent des reliquaires gemmés et contiennent plusieurs relicques « dans un sacquet », mot qui équivaut à la bourse de l'inventaire précédent.

6. — L'HABILLEMENT D'UN GENTILHOMME CAMPAGNARD, A LA FIN DU XVIe SIÈCLE, SES ARMES, SON MOBILIER, par LE CLERT, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 58-65.

Le document date de 1590, il est précédé d'une bonne introduction, mais ses articles ne sont pas numérotés. M. Saglio, vice-président de la section d'archéologie du Comité, y a ajouté des notes très utiles.

Je m'arrête au mot *colletin*, diminutif de *collet*, parce qu'il n'est pas dans Victor Gay : « Ung colletin de camelot de Turquie, doublé de taffetas et de futaine » et à un jeu se faisant sur un échiquier : « Un tablier, avec un jeu de limasson et de renart » ; il y aurait lieu d'expliquer en quoi il consistait.

7. — VISITE D'UNE COMMANDERIE DE MALTE AU XVIIe SIÈCLE, PAR JEAN DE SAINT VIANCE, COMMANDEUR DE LIMOGES, PROCUREUR GÉNÉRAL EN 1685, par B. DE BOYSSON, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 115-157.

La commanderie visitée était à Ste-Anne, en Limousin. La visite est seulement analysée, ce qui n'est pas suffisant. J'en réclame le texte intégral, conservé aux archives du département du Rhône. Nous avons seulement les ordonnances rendues par le visiteur. On y relève des détails intéressants, comme la modification de l'autel qui sera à la *romaine*, c'est-à-dire appliqué le long du mur latéral, et par conséquent désorienté, la diminution systématique des vitraux par la partie inférieure, le blanchissage des églises, le ciboire disposé à recevoir le soleil, etc., toutes choses qui caractérisent l'époque :

« Remettre les deux autels contre les pentes de l'église, à la Romaine » (p. 151).

« Faire remurer par le bas de la chapelle la fenêtre à 2 pieds et demi d'en bas, de sorte qu'elle soit restreinte de 2 pieds ½ ; faire raccommoder la vitre et se servir des verres qui seront superflus pour cela » (p. 152).

« Obliger les paroissiens à réparer la voûte de la nef et le pignon et à reblanchir l'église dans toute la nef » (p. 154).

« Changer le ciboire qui y est pour un plus grand et faire que sur le pied on puisse monter un soleil d'argent que les habitants et le vicaire ont promis de donner » (p. 153).

« Plus fournira d'un soleil d'argent, que l'on montera sur le pied d'un calice, moyennant que le vicaire donne un écu, comme il l'a promis » (p. 154).

Les ordonnances fourniraient matière à de nombreuses annotations.

8. — FRAIZ FUNÉRAIRES DE FEU S^r. ANTOINE PECONNET, 1685, par L. GUIBERT (*Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, p. 285-288).

Il y a là de curieuses observances : le son de l'agonie, ailleurs dit *glas* : « Pour les coups des Agonisants, 5 s. » ; l'annonce de la mort par les rues : « Pour les clochettes par ville, 3 l. » ; le *réveillez-vous* de la nuit : « Pour le revelier, 2 s. ».

Au luminaire, je note : « Pour le candelabre, 1 l. » En quoi consistait-il ? Était-ce ce cierge orné qui, en certains lieux, accompagne la bière ?

9. — MÉMOIRE DES FRAIZ QUE J'AY FAICTZ POUR LE MARIAGE DE MA SŒUR DAM^el^le LÉONARDE PECONNET, ARRESTÉ AVEC Mr MICHEL S^r DE LA BACHELERIE (1689), par L. GUIBERT (*Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, pp. 288-290).

On voit en détail tout ce qui a été consommé au « déjeuner », « disner » et « souper », y compris « les tambours qui sont venus à la porte le matin » et qui ont reçu dix sols. Les pâtisseries mangées avec les « confitures » sont des « bisquis », « retortilions, »« massepains fains », « gaufres ».

10. — INVENTAIRE DES MEUBLES ET AUTRES CHOSES TROUVÉES DANS LES BASTIMENS DU CHASTENET, LE 15 JANVIER 1694, par L. GUIBERT (*Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, t. XLVI, pp. 291-296).

Cet inventaire a des alinéas fréquents, mais les articles n'y sont pas numérotés. On y remarquera la faïence, qui commence à se vulgariser : « Trois bouteilles ou brocs de fayance ; un vinaigrier aussy de fayance, une petite esguière aussy de fayance. »

Notons certains termes particuliers : « Une *poivrette* de bois », « un *guimbelet* pour percer

les barriques »,« un payre de petites tenailles pour arracher les *douzils* ou faussetz », « 3 linceux de *boiradis* (chanvre) », « un chandelier en *placard* de fert blanc, sur le haut de la porte », « deux *eyssoles* ou planes de charpentier ».

11. — INVENTAIRE AU DÉCÈS DE JEAN PECONNET, 31 OCTOBRE 1679, par L. GUIBERT (*Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, pp. 277-284).

Je ne trouve qu'un défaut à cette reproduction d'un manuscrit qui connaît à peine les alinéas : pour la clarté, il eût importé de distinguer et numéroter les nombreux articles. Quelques mots méritent une mention :

Pots de Lorraine : « Quatre potz de fert, de diverses contenances, dont l'un est de Loraine; plus, deux platz d'airain, plus un petit pot de Loraine, contenant une éculée, son couvercle d'airain » Ces pots devaient être fabriqués par les fondeurs de cloches.

Paire d'armoires. « Un grand payre d'armoyses, bois de noyer, à quatre portes et deux tiroirs ». *Paire* s'entend de volets opposés deux à deux.

Pistolets de Forez. « Un payre pistoletz de forest », provenant de la célèbre manufacture de St-Etienne en Forez.

12. — COMPTES DE L'ÉGLISE DE CHAZELLES, DE 1705 A 1741, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 41-43.

« Fait recouvrir l'esglise et blanchir et fait griffonner de chaux et de sable la fassade de la dite esglise, a cousté 28 l.

« Fait renfermer de balustre les fonds baptismaux de l'esglise, 15 l.

« Un petit surplis pour porter le Saint Sacrement, 1 l.

« Cierges blancs pour jours solennels, 16 l.

« Six cierges pour le grand autel pour les jours solennels, 3 l. »

X. BARBIER DE MONTAULT.

LES RELIQUES DE L'ABBAYE DE BAUME-LES-MESSIEURS (Jura), par M. l'abbé BRUNE. Paris, Imp. nat., 1899.

NOUS avons signalé naguère cette notice parue dans le *Bull. archéol.*, et qui fait l'objet d'une brochure enrichie de planches représentant les intéressantes étoffes dans lesquelles sont contenues les reliques de Beaune.

STATUES DE L'ÉCOLE DIJONNAISE DANS L'ÉGLISE DE MIÈGES (Jura), par le même. Lons-le-Saulnier, Declume, 1900.

M. Brune a découvert dans une modeste église les deux figures d'une intéressante *Annonciation* du XVe siècle, tout à fait analogues à celles que nous avons jadis signalées dans l'église de Ste-Marie-Madeleine à Tournai.

LES ÉGLISES ROMANES ET L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DANS LE JURA, par le même. Caen, Delesques, 1894.

Ce mémoire, déjà résumé dans nos colonnes, constitue une page instructive de l'histoire des écoles romanes d'architecture.

LA RELIQUE ET LE RELIQUAIRE DE SAINT-JUSTE A CHATEAU-CHALON, par le même. Lons-le-Saulnier, Declume, 1900.

Deux reliques insignes sont conservées à Château-Chalon: une sainte épine enfermée dans une monstrance du XVIe siècle et la jambe de saint Juste, contenue dans une curieuse boîte toute couverte de polychromie et de fine peinture historiée de la fin du XVe siècle.

LE MOBILIER ET LES ŒUVRES D'ART DE L'ÉGLISE DE BAUME-LES-MESSIEURS (Jura), par le même. Imp. nationale.

Dans cet important mémoire bien illustré se trouvent décrits un retable sculpté et peint d'origine flamande d'une extrême richesse, de fort jolies stalles gothiques, vrais modèles pour églises de second ordre, une série de tombeaux remarquables et de bons morceaux de sculpture.

On le voit, M. Brune est un archéologue actif; ses notices sont écrites avec entente et érudition.

L. C.

MONUMENTS DU VELAY, par A. THIOLLIER.

M. Thiollier a inauguré une bien louable entreprise de vulgarisation archéologique, en donnant dans un quotidien de la Haute-Loire [1] de courtes et substantielles monographies des monuments féodaux et religieux que l'Auvergne possède si nombreux, et spécialement de ses vieilles églises parmi lesquelles plusieurs remontent à l'epoque romane.

Signalons celle de Chamalières-sur-Loire, la plus intéressante du Velay après la merveilleuse

1. *Le Mémorial de la Loire* à Saint-Étienne.

cathédrale du Puy, avec son chœur en conque plus large que la nef et ses bas-côtés réunis; on y admire une curieuse porte en bois du XIIe s. et des peintures murales relevées par M. Yperman. Celle de Champ-Dieu, église fortifiée, avec transept et voûtes en coupole possède une curieuse crypte. Romane aussi et intéressante est celle de Beausac, sous laquelle une crypte a été découverte en 1847. Celle de Riotord est un monument assez connu de la fin du XIe siècle, avec une belle tour carrée à deux étages de lumières et des absidioles aux croisillons du transept, rareté que des archéologues abusés ont signalée comme ancienne. Du XIe siècle également est l'église des Rosiers-Côtes-d'Aurec. Bien conservée est l'église romane des Dunières ; moins entière est la collégiale romane de Saint-Paulin, toute décorée d'incrustations de pierres multicolores ; un des bras du transept était, comme à Briosède et au Puy, divisé en deux étages et surmonté d'une salle. La Chaise-Dieu est assez connue. Citons encore les églises gothiques de Périgueux, de Maroles, de Saint-Symphorien-sur-Loire, etc.

L. C.

LA STATUE DE TONNERRE — LA VIERGE ET LE BUISSON ARDENT, par le chan. MARSAUX. Beauvais, Avonde et Bachelier, 1900.

Le buisson ardent a été pris pour symbole de la Virginité Immaculée de Marie. Cette tradition iconographique, ancienne et poétique, M. Marsaux vient la confirmer par un monument séculaire et authentique, la Vierge de Tonnerre, qui se voit accostée de la figure biblique en question. Encore un service rendu à l'iconographie chrétienne par notre érudit ami.

L. C.

LES SECRETS DU COLORIS RÉVÉLÉS PAR L'ÉTUDE DU SPECTRE, par G. DE LESCLUZE, 1886. In-8° 200 pp. Roulers, de Meester, 1900.

Une couleur est une sensation du nerf optique causée par la vibration de l'éther. La qualité essentielle d'une couleur est sa *réfrangibilité* distincte; ses qualités accidentelles sont la *saturation* ou la *désaturation*, et l'état vif ou rompu d'une *teinte*. L'auteur établit une échelle de 128 couleurs, rangées sous les numéros 128 à 255, lesquels correspondent proportionnellement aux nombres de vibrations qui donnent lieu aux couleurs respectives ; il les définit par les nombres exprimant leur degré; il ajoute des noms littéraires tirés des fleurs ou des désignations du commerce.

Chose extrêmement intéressante, il est permis d'énoncer cette règle: *tel le rapport entre les nombres, telle l'harmonie entre les couleurs;* chaque fois que les nombres sont en rapport simple, les couleurs forment un accord. M. De Lescluze ajoute : les couleurs qui correspondent aux nombres qui sont en rapport simple se tiennent sur un même plan; et, dans un tableau nommé *Table d'harmonie*, il fournit la réalisation complète de ces rapports simples. « Jamais, assure-t-il, peintre n'a créé, jamais peintre ne créera un accord élémentaire simple qui n'y soit indiqué ». Il admet des gammes de couleurs, qui comportent des *dissonances* à côté des *consonnances*. Une gamme est une série de nuances dont le nombre de vibrations se suivent comme 32 est à 33 à 34 à 35, etc. jusque 64. Les gammes employées par les grands peintres ont 32 degrés ou 32 nuances au grand complet. Il y a en tout 128 gammes. Les principales sont celles qui sont développées sur un des chiffres 128-256 pris de quatre en quatre, ce qui donne 32 gammes principales. Parmi ces 32 gammes l'art n'en connaît que cinq, savoir :

1° La tonalité espagnole obtenue en disant, 160 est à sa gamme comme 32 : 33, etc.

2° La tonalité Rubens (224 est à sa gamme comme 32 : 33, etc.)

3° La tonalité Jordaens (144 est à sa gamme, etc.)

4° La tonalité Rembrandt (208 est à, etc.)

5° La tonalité italienne (166 est à, etc.)

L'auteur ajoute à cette liste la tonalité vert 192, qu'il a cru observer dans les vestiges de l'ancien art gothique.

Nous avons voulu reproduire les principaux principes qui servent de bases à la curieuse théorie de l'abbé De Lescluze; nous n'avons pas la compétence voulue pour les apprécier à fond; le lecteur en sera juge lui-même pour autant qu'il soit initié à cette terminologie un peu spéciale. Nous sommes convaincu qu'il sera enchanté de voir se soulever à ses yeux un coin du voile qui couvre l'attachante question des lois de l'harmonie des couleurs, et, disons plus, d'y voir une lumière nouvelle. Les coloristes qui interprètent la nature seront satisfaits de pouvoir, à l'école de notre savant auteur, se rendre compte des effets dus à leur talent ; peut-être le décorateur tirera-t-il de cette théorie une utilité plus immédiate ; en réglant ses gammes d'après des lois si positives et si simples, il pourra éviter des écueils et régler l'expression de son inspiration.

Il y a d'autres résultats pratiques de cette théorie ; au moyen des gammes de M. De L. il est possible d'écrire la coloration d'un tableau et de la faire revenir de son analyse à peu près aussi exactement qu'une épreuve photographique.

Comme exercice curieux, signalons la transposition qu'on peut faire d'un tableau d'une gamme dans une autre.

L'analyse qu'on peut ainsi faire des œuvres des maîtres est du plus grand intérêt.

Rarement nous avons lu, sur les matières qui confinent aux Beaux-Arts, un ouvrage d'un si vif intérêt que l'Étude de M. De Lescluze, lequel est présenté sous le patronage compétent du Dr A. Charpentier, professeur à l'Université de Nancy.

L. C.

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE RÉTHEL (ARDENNES), par H. JADART et P. DEMAISON. — In-8° de 100 pp. illustré. Paris, Picard, 1899.

La Bibliothèque des monographies des anciennes églises françaises se constitue par un travail spontané, lent mais continu, de nos archéologues de province, et les meilleurs s'attachent à cette méritoire besogne : tels MM. Jadart et Demaison. Celle de Réthel est loin d'être de premier ordre, mais elle offrait aux auteurs un beau sujet, car, chose rare, son histoire est bien documentée.

L'église de Réthel est d'ailleurs vaste et richement décorée. Elle est formée de la juxtaposition de deux églises presqu'égales, ayant chacune une nef principale avec une abside et un collatéral, l'un du XIIIe siècle, l'autre du XVIe. Bien qu'orientée, elle ouvre son portail flamboyant au Midi, vers la ville; à l'angle S.-O. se dresse une tour monumentale du XVIIe siècle. L'église contient des pierres tombales et un intéressant mobilier. Le tout est décrit avec la précision que savent y mettre les paléographes distingués auteurs de cette excellente monographie.

L. C.

INSTRUCTIONS ET CONSTITUTIONS DE GUILLAUME DURAND LE SPÉCULATEUR, par Jos. BERTHELÉ et M. VALMARY, publiées d'après le manuscrit de Cessenon. — Montpellier. Delord-Boelin, 1900. In-8° de 150 pp. et phototypies (Extrait des *Mémoires de l'Acad. des Sciences et Lettres de Montpellier*).

La savante étude ci-dessus intitulée ne concerne que bien indirectement l'art chrétien ; cependant il n'est guère d'archéologue chrétien qui ne s'intéresse à la liturgie et ne connaisse l'auteur du célèbre *Pontifical*. C'est un de nos callaborateurs, qui, de concert avec son disciple M. Valmary, nous fait connaître un manuscrit ignoré (non inédit) du grand évêque, naguère découvert fortuitement parmi les parchemins du village de Cessenon. Les prescriptions qu'il contient sont à l'usage du clergé de Mende. Les *Instructions* se rapportent aux Sacrements, aux *Constitutions* à la discipline ecclésiastique.

L. C.

REPRÉSENTATION PRÉSUMÉE DE JEANNE D'ARC SUR UNE TAQUE DE FOYER, par M. L. GERMAIN. — UNE TAQUE SYMBOLIQUE DU XVIIe SIÈCLE, par M. F. DONNET. — Broch. Anvers, De Backer, 1900. — (Extrait des *Annal. de l'Acad. royale d'arch. d'Anvers.*)

M. Germain, à la suite de M. le baron de Rivières, a signalé une prétendue représentation de Jeanne d'Arc figurant sur des taques de foyer rencontrées en diverses contrées de la France, et il y voit une imitation de la *Liberté hollandaise*. M. Donnet vient confirmer cette interprétation et la précise d'après des exemplaires flamands. La pucelle hollandaise est coiffée d'un chapeau; cet emblème de liberté rappelle le chapeau de l'homme libre que portait l'esclave libéré sur la tête rasée en signe d'affranchissement. Elle est assise dans une enceinte clayonnée, représentation du patrimoine national de la patrie hollandaise. A sa droite se dresse le lion néerlandais armé d'un glaive et serrant de l'autre patte un faisceau de 5 flèches correspondant aux 5 provinces qui les premières se fédérèrent après avoir secoué le joug espagnol : la Gueldre, la Hollande, la Zélande, Utrecht et la Frise.

Voilà du beau symbolisme s'il en est. Les notices de MM. Germain et Donnet sont de nature à raviver singulièrement l'intérêt d'une série d'objets restés dans l'ombre jusqu'ici.

L. C.

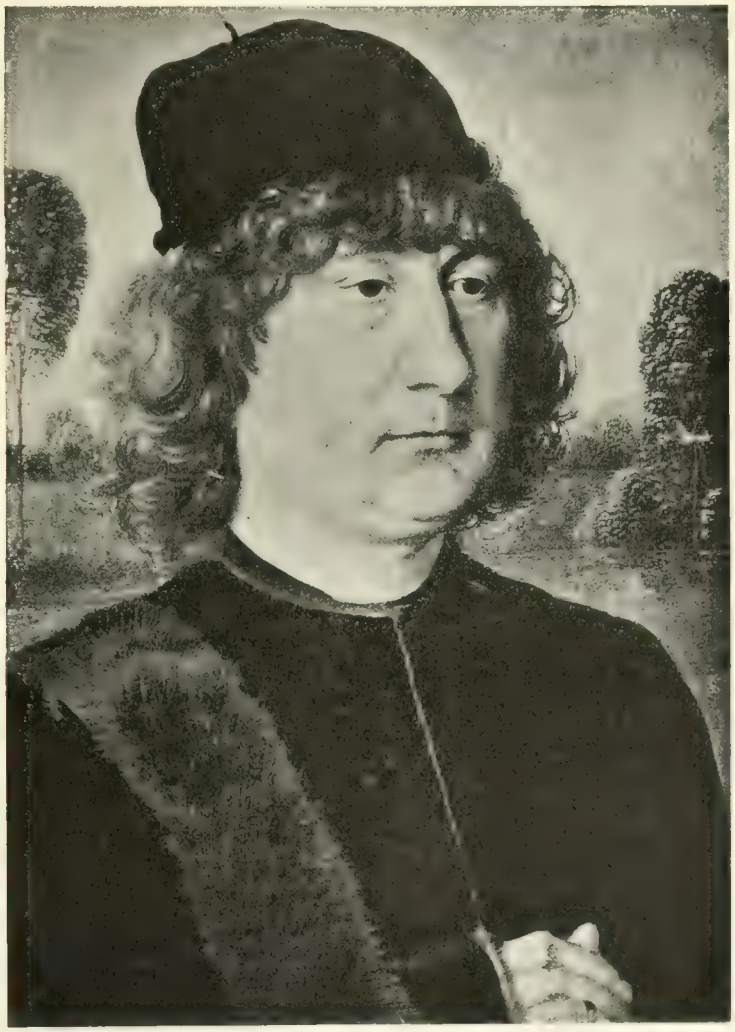
LA TOURAINE ET LE PETIT PALAIS, par le Cte Ch. DE BEAUMONT, brochure, Tours, Dubois, 1900.

M. le comte de Beaumont a voulu que la Touraine profitât de l'exhibition faite à Paris de ses chefs-d'œuvre d'art ancien, et que l'intérêt admiratif qu'ils ont inspiré au public international eût son retentissement dans la province même de leur origine. C'est pourquoi il a décrit dans un périodique local ce qui formait le contingent de cette région dans cette revue des joyaux nationaux. Il ne s'est du reste pas borné à des extraits du catalogue ; son travail en est au contraire un commentaire érudit, intéressant et parfois très piquant.

L. C.

LA BELGIQUE ILLUSTRÉE, ses monuments, ses paysages et ses œuvres d'art, publiée sous la direction de M. E. BRUYLANT. Bruxelles. 3 vol. grand in-4o. Prix : 100.00 fr.

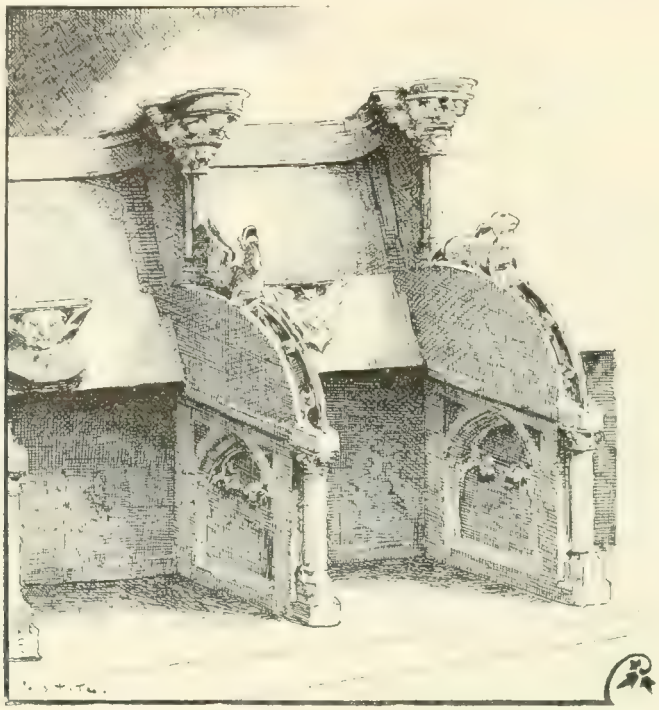
La Belgique est richement partagée en beautés naturelles, en œuvres artistiques et en richesses industrielles. Il ne lui manque rien de ce qui peut rendre une terre enviable : industries prospères, villes opulentes, monuments magnifiques anciens et modernes, sites pittoresques, plages riantes, etc. Il n'est guère dans le monde un aussi petit pays égal en opulence. De toutes ces merveilles, M. Bruylant a formé un recueil artistiquement édité, qui chante la gloire de la patrie et remémore les beautés de la nature et de l'art répandues



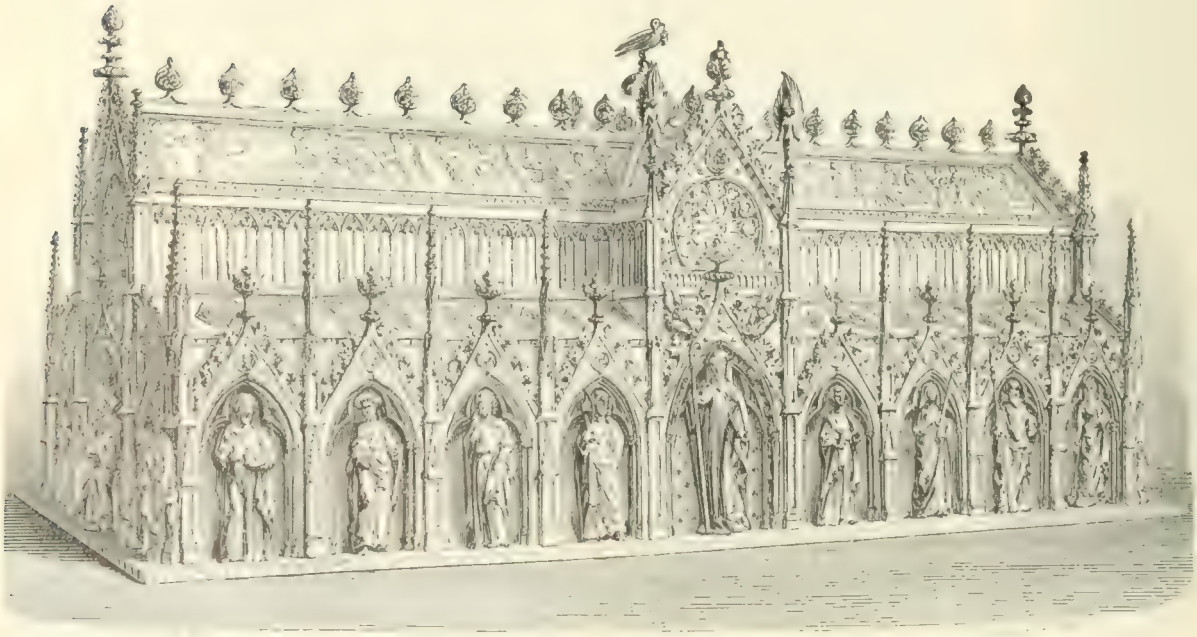
Musée de Bruxelles — Memling. Portrait d'homme.

dans ses villes et jusque dans ses villages les plus reculés. Une cohorte d'érudits distingués lui ont prêté leur plume et lui-même, s'adressant aux maîtres de la gravure plutôt qu'aux photographes, a semé leurs textes d'une multitude de vignettes artistiques telles, que de longtemps l'on ne vit semblable recueil aussi richement illustré. Parmi les écrivains qui ont prêté leur talent à cette œuvre, M. E. Leclercq se distingue surtout par le vif sentiment des beautés monumentales, la sagacité de la critique et la vivacité du style ; il s'est chargé de mettre en valeur les beautés du Brabant et de sa brillante capitale, aidé de MM. Van Bemmel, H. Hymans, G. Willame, E. de Taye et M. Fétis, qui présente aux lecteurs les joyaux des musées bruxellois. M. Van Even décrit Louvain et ses environs et raconte en érudit l'histoire de ses vieux édifices. M. L. Thooris

passe en revue les incomparables rues de Bruges; M. A. Vandenpeereboom, l'historiographe des monuments yprois, nous en donne un aperçu. Les petites villes de la Flandre Occidentale sont



Louvain. — Église St-Pierre. Stalles du chœur.



Nivelles. — Châsse de sainte Gertrude.

présentées par M. Van Heerswynghels et le littoral, par M. M. Heins. Ce sont deux écrivains de marque, MM. Wagener et Fredericq, qui s'occupent de Gand, et feu H. Van Duyse, de la

province flamande orientale. Mons est l'apanage de M. Dommartin, le Borinage, celui de M. A. du Bois ; Tournai et ses environs sont célébrés par feu J.-B. Delmée le chansonnier journaliste. M. Th. Jouret parcourt les petites villes du Hainaut M. Clément Lyon parle en connaisseur du pays de Charleroi et M. G. Boulmont de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Les articles sur le Namurois sont signés M. L. Dommartin ; M. Pergameni traite du Condroz; MM. P. Hymans et Greyson décrivent les beautés de la Meuse et de la Lesse, son pittoresque affluent. MM. E. Landoy et A. Le Roy dépeignent la province de Liége et son aimable chef-lieu ; M. le chev. L. de Thiers est chargé de Huy, M. Leclercq, de Verviers. Citons encore le Limbourg, par MM. E. Landoy et H. Van Neuss, le Luxembourg par MM. Landoy, Keiffer et du Bois.

On reconnaîtra que l'éditeur n'exagère que d'un peu, en se prévalant du concours « des principaux écrivains et artistes du pays ».

Le « Groeningenhof » à Aertselaer (campine anversoise).

L'éditeur a bien voulu mettre à notre disposition quelques-uns de ses clichés. Voici d'abord le superbe portrait bien connu, dû au pinceau de Hans Memling, que possède le musée de Bruxelles. Nous donnons ensuite un fragment des stalles conservées dans le chœur de l'église de Saint-Pierre à Louvain, qui comptent parmi les plus anciennes de la Belgique ; elles furent exécutées vers 1440 par Nicolas de Bruges et Gérard Georis de Bruxelles. Après la peinture et la menuiserie, voici un chef-d'œuvre d'orfévrerie, la châsse de sainte Gertrude à Nivelles. Le premier

rang est occupé dans le domaine de la peinture par le polyptyque de l'adoration de l'Agneau mystique, œuvre des frères Van Eyck, dont s'enorgueillit la cathédrale de Gand. Comme art monumental, nous donnons enfin un des ravissants coins du vieux Bruges, la rue de l'Ane aveugle, et la vue pittoresque d'un ancien manoir rural, le *Groeningenhof*, à Aertselaer, en Campine.

L. C.

Gand. — Adoration de l'Agneau, des frères Van Eyck.

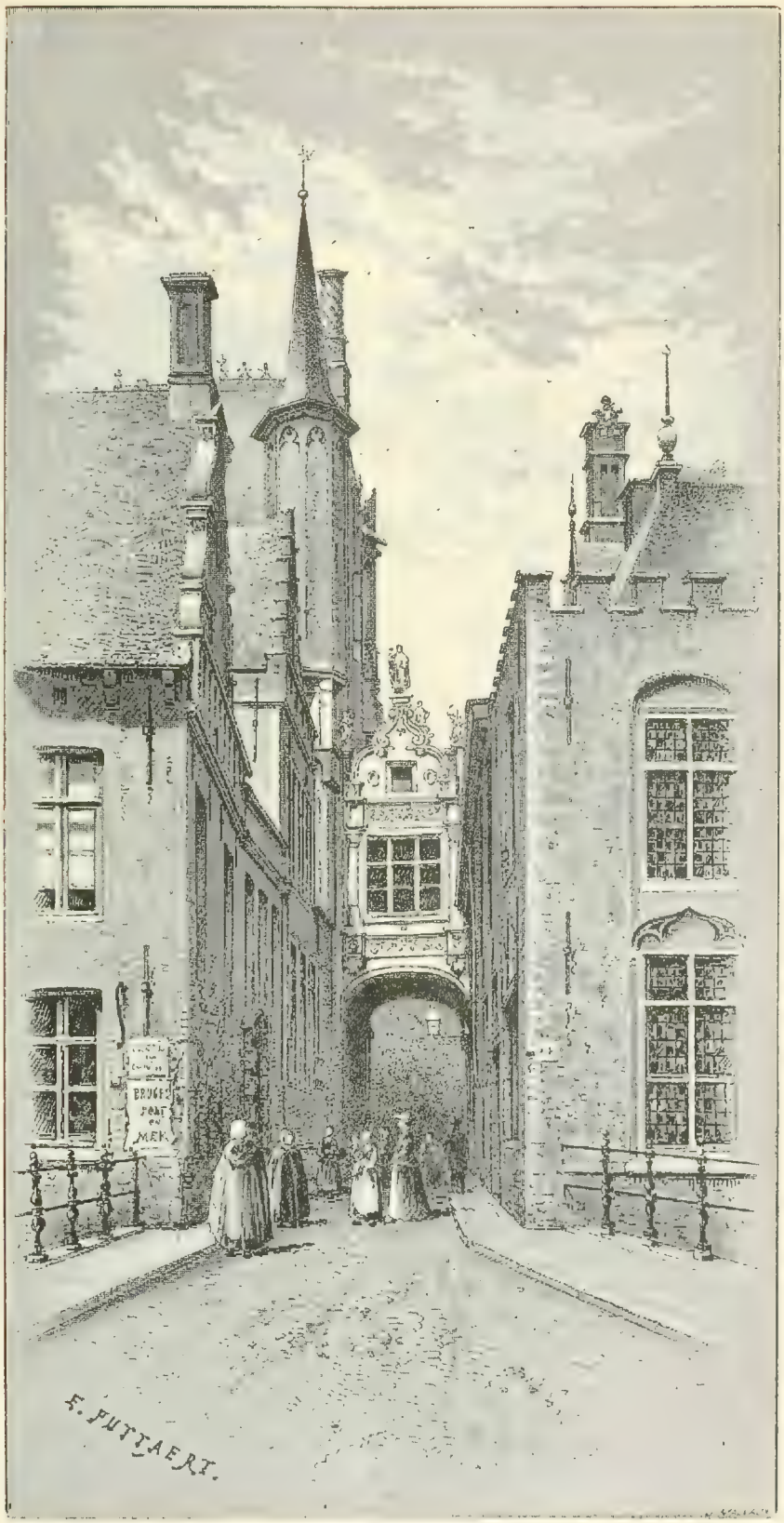
LA BELGIQUE PITTORESQUE ET MONUMENTALE, album photographique de 250 vues. Bruxelles, Rubens.

Il y a cinquante ans, les reproductions courantes que les gravures nous donnaient des monuments et des sites étaient des à peu près le plus souvent infidèles et incorrects, parfois la caricature des choses. Que les temps sont changés, depuis que la photogravure met à la portée de tous une multitude de reproductions absolument exactes ! Quel puissant enseignement intuitif résulte de ces abondantes et véridiques illustrations, qui se multiplient sous forme de cartes postales ou d'albums-panorama ! L'esthète, l'archéologue et l'artiste en font surtout leur profit, et c'est à ce titre que nous signalons ici le recueil édité par M. Rubens des principaux monuments de la Belgique.

L. C.

LES TORCHES DES COMMUNAUTÉS LAVALLOISES AUX PROCESSIONS DE LA FÊTE-DIEU DU XVIIe SIÈCLE, par J. M. RICHARD. — In-8°, Laval, Lelièvre.

C'est une calamité et une honte pour la France, que la procession de la Fête-Dieu ait été interdite



Rue de l'Ane aveugle à Bruges.

et que Notre-Seigneur ne puisse plus parcourir, suivi d'un cortège de fidèles, les rues des villes et les chemins des villages. L'antique institution de la procession du « *Vénérable Sacrement* » ne reste plus que comme un souvenir poétique à nos contemporains; c'est de plus un beau souvenir artistique pour les érudits comme M. J. M. Richard, qui ont la mémoire séculaire qui se nourrit de documents d'archives. Beaucoup se souviennent des rues tendues à ciel, à l'aide de ces toiles (dont l'industrie a fait la fortune des Lavallois) étalées sur des cordes tendues au travers des rues, et de ces maisons tapissées de feuillages, tendues d'étoffes aux couleurs vives, de ce sol jonché de fleurs. Mais qui se souvient encore des processions autrement belles des siècles passés, rehaussées de groupes costumés, jouant des mystères, et des corporations marchant en costume avec leurs attributs, leurs guidons et leurs drapeaux?

Plusieurs avaient aussi des « *gros cierges* ou *torches* », portées par les plus jeunes membres du métier, et ornées de l'image du saint Patron de la corporation. C'étaient de véritables objets d'art, qui représentaient chaque année de nouvelles et curieuses « histoires ». Leur exhibition avivait l'intérêt et excitait l'émulation. On s'efforçait de représenter chaque année un sujet inédit. Les personnages, qui atteignaient trois pieds de haut et plus, étaient entièrement ou partiellement faits de cire; les groupes étaient portés sur des brancards.

M. J. M. Richard a retrouvé de curieux contrats relatifs à des torches confectionnées au XVIIe siècle. On y trouve tout le décor pompeux de l'époque servant de cadre à des scènes telles que Les trois Maries au tombeau du Christ, Le roi Josias se faisant lire la table de la Loi, L'Enfant prodigue, l'Annonciation, l'Aveuglé-né, etc., on rencontre même des sujets profanes comme le triomphe d'Alexandre, ou l'apothéose de la reine Marie-Thérèse, ainsi que des allégories ; exemple : Salomon et la sagesse renversée.

L'auteur analyse une longue série de ces marchés passés au XVIIe s. par les communautés des tissiers, des boulangers, des serruriers, des cordonniers, etc., ou des maîtres ciriers, comme Jean Bodard et Jean Mériale. Cet usage pittoresque disparaît au XVIIIe siècle.

L. C.

LE MONUMENT DU CARDINAL LAVIGERIE A SAINT-LOUIS DE CARTHAGE, par M. D'ANSELME DE PUISAYE. — In-8°, Paris, Leroux.

Les salons privés, les places publiques et les galeries d'expositions et de musées regorgent d'œuvres d'art, œuvres presque exclusivement profanes. L'esprit profane, sinon païen, envahit même les églises. Où sont les vraies œuvres de l'art chrétien ? Elles sont si rares, que nous n'en avons presque pas à signaler dans nos livraisons. — Cependant ne faut-il pas ranger parmi elles les somptueux cénotaphes que de temps à autre on voit élever à quelque prince de l'Église ? En réalité, non ; nos évêques eux-mêmes n'ont presque jamais l'honneur d'une tombe à la fois artistique et vraiment chrétienne. — Aussi nous abstenons-nous généralement de mentionner les mausolées d'évêques, qui rentrent, par leur conception habituelle, dans la classe des statues profanes en dépit de leur destination. Nous avons pris le parti de ne plus chagriner les habiles praticiens qui exploitent cette branche de l'art contemporain.

M. D'Anselme de Puisaye n'a pas la résignation aussi facile, et, avec une noble énergie, il a voulu dire une bonne fois la vérité sur cet abaissement de notre art funéraire. — Il s'est attaqué pour cela à une grande œuvre, de manière à frapper un grand coup, c'est-à-dire au monument du grand cardinal Lavigerie, œuvre vraie et somptueuse, et en quelque sorte historique. En se plaçant, il est vrai, à un point de vue plus philosophique que religieux, il montre l'inanité d'une œuvre qui ne tend pas directement à l'expression de la beauté morale, et qu'à bon droit il compare à un temple sans dieu.

L. C.

Périodiques.

ANNALES DE ST-LOUIS DES FRANÇAIS, 1899, livr. de janv.

VIDAL, *L'émeute des pastoureaux en 1322. Lettres du pape Jean XXII, déposition du juif Baruc devant l'inquisition de Pamiers* (p. 121-174) : d'après un ms. du Vatican.

Tostivint, *Siège et prise de Jérusalem, en l'an 3 de Jojakim* (p. 175-202).

De Surrel, *Histoire de la persécution et de l'émigration des religieuses de la Province de Charleville* (p. 203-255) : d'après un ms. de la Bibliothèque Victor-Emmanuel, à Rome.

Fraikin, *Bulles inédites, extraites d'un manuscrit de la Bibliothèque Barberini* (p. 257-275) : de 1188 à 1219.

X. B. DE M.

ANNALES DE ST-LOUIS DES FRANÇAIS, 1900, 4e fasc.

J. M. Vidal, *La poursuite des lépreux, d'après des documents nouveaux*, extraits des *Archives du Vatican*, p. 419-478.

L. Guérard, *Notes sur quelques inventaires des Archives pontificales* (p. 479-508).

Jérôme Aléander, par J. Paquier (*Bibliographie*).

L'AMI DU CLERGÉ.

Erreurs sur la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception. — L'*Ami du clergé*, racontant la vie de l'abbé de Geslin, cite ce passage, où il décrit la fête de la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception : « Au moment où la dernière parole sortait de la bouche auguste du Pontife, le voile qui dérobait aux regards de la foule, dans le fond de l'abside, la représentation vénérée de Marie, le voile tombait, et au milieu de rayons lumineux apparaissait l'image rayonnante de la Reine de la terre et du ciel. Et à cet instant, de cent mille poitrines s'élevait vers la voûte du saint Temple le *Te Deum*,... couvrant les détonations du fort St-Ange, les mugissements de l'orgue.» Il y a là une quadruple erreur, ce témoin oculaire a mal vu et, comme j'assistais, moi aussi, à la cérémonie, je puis dire plus exactement ce qui s'y est passé.

L'abaissement d'un voile recouvrant une image ne se pratique qu'aux béatifications. Il n'y a rien eu de semblable ce jour, et la chose était impossible, puisque le trône pontifical tournait le dos à l'abside.

Les *rayons lumineux* supposent une illumination qui, certainement, n'existait pas.

Les « mugissements de l'orgue » sont une autre fantaisie, car cet instrument est proscrit des chapelles papales, où qu'elles se tiennent. A St-Pierre, il n'y a que de petites orgues pour l'office canonial.

Le chiffre de cent mille assistants est exagéré des trois quarts.

L'art n'est pas plus précis dans ses représentations et, ni la fresque de N.-D. de la Drèche (Tarn), ni le vitrail de la chapelle du séminaire de Nantes ne reproduisent le pape avec le costume qu'il portait en la circonstance ; c'est donc à tort qu'on l'a figuré avec la *tiare*, au lieu de la mitre de drap d'or, et une *chape* violette, en place d'une chasuble blanche, seule couleur liturgique que comportât la solennité.

X. B. DE M.

BULLETIN MONUMENTAL,

n° 506, 1899-1900.

Ce numéro marquera dans les annales de la Société française d'archéologie une page de deuil, car elle contient le compte rendu des funérailles du regretté comte de Marsy et les discours où sont consignés les hommages dus à sa mémoire. Il marque au surplus la vitalité dans laquelle l'ancien directeur du *Bulletin monumental* laisse cet important organe. Fort curieuse est la notice de M. H. Jadart sur les anciennes halles, en forme de hangars en charpente, que possèdent la petite ville de Rethel et maintes autres localités de la région. — Importante et remarquable est l'étude de M. le chan. Porie sur la statuaire ancienne en Normandie. Nous trouvons encore dans la même livraison la suite de l'intéressante série, exhibée par M. V. Mortet, d'anciens marchés et devis relatifs à des constructions languedociennes du XIIe au XIVe siècle. — Il sera permis au soussigné de ramener à cette occasion l'intérêt public sur le plus considérable des devis de l'espèce conservés dans une autre région, celle du Tournaisis ; il s'agit du devis détaillé de la construction du chœur de l'église St-Jacques à Tournai en 1373, écrit sur un rouleau de parchemin de 3 mètres de longueur. J'ai publié ce rare document dans la monographie de ladite église (1). L'original, gardé au presbytère de l'église, mérite d'être conservé avec sollicitude.

L. C.

SCIENCE CATHOLIQUE, juillet 1900.

PARMI les théories sur le Beau, nous devons mentionner celle que sous une forme poétique, M. H. Ménès a exposée récemment sous ce titre : *Au pays de l'idéal* (*Science catholique*, année 1900, p. 695) ; elle nous paraît heureuse dans sa clarté et vraie en bonne partie. Elle s'applique à la Beauté dans la nature et dans l'art, et peut se résumer en ces termes :

Une créature est d'autant plus belle, qu'elle est plus conforme à son modèle, qui est dans l'intelligence divine. Trois éléments constituent le Beau : l'*intégrite* de l'être, la *proportion* des parties et l'*éclat*. — Le principe de la proportion n'est autre chose que l'adaptation de l'être à sa fin ; toutes les créatures sont proportionnées à leur fin, mais à des fins qui ne sont pas également nobles.

L'art est l'expression du beau par une forme sensible. La nature est l'art de Dieu, et l'imitation de la nature constitue l'art humain. Toutefois la nature étant déchue, elle n'a de beauté complète que dans l'ensemble des espèces ; les individus sont frappés d'imperfection et souvent laids. L'art doit s'efforcer de concevoir et de rendre le type même des choses, c'est-à-dire l'*idéal*.

Ici notre auteur énonce une triple loi, qui manque de rigueur à nos yeux : celles de la *structure extérieure*, de l'*alternance symétrique*,

1. L. Cloquet, *Monographie de l'église St-Jacques*. Tournai, Desclée, De Brouwer et Cie.

et de l'*ornementation*, et il s'attache à en montrer l'application commune aux arts divers. — Nous avons fait consister, avec plusieurs philosophes, le gracieux, le beau et le sublime dans la manifestation de trois activités différentes. M. Ménès définit autrement ces termes, il en fait trois degrés du beau, par le mélange, à proportions différentes, de deux éléments du beau : la grandeur et la variété ; dans le gracieux il y a peu de grandeur et plus de variété : dans le beau, beaucoup de variété et autant de grandeur ; dans le sublime, beaucoup de grandeur et peu de variété. C'est ingénieux, mais on avouera que la grandeur, dans sa présente acception, demande à être définie, ce qui serait peut-être difficile ; et que la variété est une qualité bien peu primordiale, pour en faire un des deux éléments essentiels du Beau.

L. C.

REVUE DE L'AGENAIS.

MM. Tholin et Lauzun s'adonnent à l'étude de l'architecture féodale de la Gascogne et de l'Agenais ; ils ont publié dans la Revue précitée la monographie du château de Perricard, d'Ertillac et de Gavaudun.

BULLETIN MONUMENTAL, n° 4, 1899.

Le présent numéro est le dernier, que nous verrons émaillé du monogramme M, au bas des articles du vaillant directeur de la *Société française d'archéologie*, feu de Marsy, qui dépouillait d'une manière si intéressante les annales des Sociétés savantes, et rendait compte avec tant de soin des nouvelles publications archéologiques. Son remarquable résumé du grand ouvrage de M. E. Lefebvre-Pontalis sur la cathédrale de Noyon, que contient en outre ce numéro même, aura été son dernier travail notable. Le sérieux intérêt archéologique qu'il excite est tout mélangé de mélancolie. Dans le même numéro M. Merlet trace, avec grande compétence, un bel itinéraire aux membres du Congrès de Chartres de cette année. Nous avons signalé au chapitre Bibliographie, l'étude de M. E. Soil sur la tapisserie de la cathédrale de Sens.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST

(XIIIe année, 2e fascicule).

Le P. S. Beissel publie un intéressant travail sur les représentations peintes ou sculptées dites « images du Rosaire » aux environs de 1500, images où l'on voit d'ordinaire la Vierge figurée au milieu d'une couronne de roses ou d'un rosaire ou environnée des principaux épisodes de sa vie et de celle du Christ. La reproduction de deux sculptures de ce genre : un panneau richement travaillé conservé au Musée germanique de Nuremberg et une *Madone* plus simple, en bas-relief, au couvent de Saint-Jean, à Schleswig, accompagnent cet article.

M. W. Schnyder continue son étude historique sur l'*Église Santa Maria in Cosmedin, à Rome* (5 grav. et plan).

M. le chan. Schnütgen s'occupe d'un projet de monument à Thomas à Kempis, pour l'église de Kempis, œuvre du sculpteur W. Mengelberg.

(Chron. des Arts.)

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE, 1899, n° 1.

L'abbé Chartraire, *Une statue de saint Thomas Becket*, archevêque de Cantorbéry, de la fin du XIIe siècle, pp. 24 à 27 et pl. — L'abbé Fillet, *La tour de Chamaret* (Drôme), pp. 28 à 57. — Le Clert, *L'habillement d'un gentilhomme campagnard à la fin du XVIe siècle, ses armes, son mobilier*, pp. 58 à 65. — F. de Mély, *La date de la réception de la Sainte Couronne à Paris* (19 août 1239), pp. 66 à 69. — E. Thoison, *Notes sur cinquante-quatre fondeurs de cloches*, pp. 70 à 83. — L. Demaison, *Les chevets des églises Notre-Dame de Châlons et Saint-Remi de Reims*, pp. 84 à 107. — L'abbé P. Brune, *Les reliques de l'abbaye de Beaune-les-Messieurs* (Jura) *et leurs anciens authentiques*, pp. 108 à 121, 5 pl. et grav. — G. Villers, *La tour de Vauban, à Port-en-Bessin* (Calvados), pp. 122 à 126. — L.-H. Labande, *Fragment d'un inventaire estimatif du trésor royal de France* (1er tiers du XVe siècle), pp. 126 à 129. — Cte de Grasset, *La croix de Lorraine*, pp. 130 à 132.

KUNST UND KUNSTHANDWERK

(IIIe année, 5e fascicule).

M. Carl Drexler consacre au monastère de Klosterneuburg, près Vienne, et aux nombreuses œuvres d'art qu'il renferme, un intéressant travail, accompagné de 28 reproductions de l'abbaye elle-même, de l'intérieur de son église, de style rocaille : chapelles, grilles, plafonds, stalles, etc., et d'objets d'art conservés dans le trésor, gravures parmi lesquelles on regrette toutefois de ne pas trouver l'admirable autel émaillé de Nicolas de Verdun, qui est la plus belle richesse artistique du monastère.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Babeau (A.). — Les vieilles enseignes de Troyes, dans le *Mémorial de la Société académique d'agriculture du département de l'Aube*, t. LXI.

Battandier (A.). — La médaille juive de Notre-Seigneur dans le *Cosmos*, 4 mars 1899.

* **Beaumont** (Le comte Ch. de). — La Touraine et le petit palais. — Brochure in-8°, Tours, Dubois.

Beaurepaire Froment (de). — Le Saint Sépulcre de Moissac, dans *L'œuvre d'art*, 15 juin 1899.

* **Berthelé** (Jos.) et **Valmary** (M.). — Instructions et constitutions de Guillaume Durand le Spéculateur.— In-8° de 150 pp. et phototypies. Montpellier. Delord-Boelin. (Extrait des *Mémoires de l'Acad. des Sciences et Lettres de Montpellier.*)

Bonnot. — L'église Saint-Pierre de Provins, d'après un inventaire inédit de 1782. — In-8°, Paris, Imp. Nat.

Bouillet. — L'église de Laval-Dieu (Ardennes), et ses boiseries sculptées. — In-8° et grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

* **Bruchet** (Max). — Inventaire du chateau d'Annecy en 1393, dans le *Bulletin archéologique*, 1898, pp. 369-371.

* **Brune** (L'abbé). — Les reliques de l'Abbaye de Baume-les-Messieurs (Jura). — In-8°. Paris, Imp. Nat.

* **Le même.** — Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Mièges (Jura). — In-8°. Lons-le-Saulnier, Declume.

* **Le même.** — Les églises romanes et l'architecture religieuse dans le Jura. — In-8°. Caen, Delesques.

* **Le même.** — La relique et le reliquaire de Saint-Juste, a Chateau-Chalon.— In-8°. Lons-le-Saulnier, Declume.

* **Le même.** — Le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura). — In-8°. Paris, Imp. Nat.

Carpentier (C.). — Historique de l'Hôtel de Ville de Roye. — In-8° av. grav. Montdidier, Carpentier.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ontété, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Cleveland (C.-M.). — Half hour at Rouen cathedral. — In-16. Rouen, Leprêtre.

* Comptes de l'Église de Chazelles, de 1705 a 1741, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 41-43.

* Compte des fourrures des robes du comte et de la comtesse d'Angoulème, de Melle d'Albret et de Madeleine Décéris, en 1481, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 1900, n° 8, pp. 7-8.

* **D'Anselme de Puisaye.** — Le Monument du cardinal de Lavigerie a Saint-Louis de Carthage — In-8°. Leroux.

* **De Boysson** (B.).— Visite d'une commanderie de Malte au XVIIe siècle, par Jean de Saint-Viance, commandeur de Limoges, procureur général en 1685, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 115-157.

Depoin (J.). — La reconstruction de l'Hôtel archiépiscopal de Pontoise par le cardinal d'Estouteville. — In-8°. Versailles, Cerf.

Devaux (L.).— Église de Vichères.— In-8° av. grav. Nogent-le-Rotrou, Hamard.

Didron (E.). — Le Vitrail, conférence faite a la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs. — In-4° et grav. Paris, J. Rouam.

Edmond (F.). — La médaille de Notre-Seigneur, dans le *Cosmos*. 11-25 mars et 1er avril 1899.

Frézon (V.). — Historique de l'ancien Hôtel de Ville de Montdidier. — In-8° av. grav. Montdidier, Carpentier.

Gauthier (J.). — L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail a figures du XIIIe siècle. — In-8° et pl. Besançon, Dodivers.

Granges de Surgères (De). — La cathédrale de Nantes. Documents inédits (1631). — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

* **Guibert** (L.). — Fraiz funéraires de feu s. Antoine Peconnet, 1685, dans le *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, pp. 285-288.

* **Le même.** — Mémoire des fraiz que j'ay faictz pour le mariage de ma sœur, damelle Léonarde Peconnet, arresté avec M. Michel Sr de la Bachelerie, dans le *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, t. XLVI (1898), pp. 288-290.

* **Le même.** — Inventaire des meubles et autres choses trouvées dans les bastimens du Chastenet, le 15 janvier 1694, dans le *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, pp. 291-296.

* **Le même.** — Inventaire au décès de Jean Peconnet, 31 octobre 1679, dans le *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, 1898, pp. 277-284.

Herbet (F.). — L'ÉGLISE SAINT-LOUIS DE FONTAINEBLEAU ET SON ARCHITECTE dans les *Annales de la société historique et archéologique du Gatinais*, 3e trimestre, 1898.

Hinzelin (E.). — LA VRAIE CROIX, dans la *Nouvelle Revue*, 1er mai, 1899.

* Jadart (H.). et Demaison (P.). — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE RÉTHEL (ARDENNES). — In-8° de 100 pp. illustré. Paris, Picard.

* Koechlin (R.) et Marquet de Vasselot (J.). — LA SCULPTURE A TROYES AU XVIe SIÈCLE. — In-8° jésus, 116 fig. phototyp. Paris, A. Colin.

* Labande. — FRAGMENT D'UN INVENTAIRE ESTIMATIF DU TRÉSOR ROYAL DE FRANCE, 1er TIERS DU XVe SIÈCLE, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1878, pp. 126-129.

Laforgue (R.). — PORTRAIT DE JÉSUS A MONTAUBAN ET A ROME, dans le *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 4e trimestre 1898.

LA LANCE DU CALVAIRE dans *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 30 avril 1899.

Lauzun (P.). — CHATEAUX GASCONS DE LA FIN DU XIIIe SIÈCLE, avec introd. de M. G. Tholin. — In-8°. Auch, Foix.

* Le Clert. — L'HABILLEMENT D'UN GENTILHOMME CAMPAGNARD, A LA FIN DU XVIe SIÈCLE, SES ARMES, SON MOBILIER, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 58-65.

LE MYSTÈRE DE SAINT-GWENOLÉ A PLOUJEAN-MORLAIX, dans le *Tour du Monde*, 15 octobre 1898.

* Lespinasse (René de). — MOBILIER DE DEUX CHANOINES, ET BIBLIOTHÈQUE D'UN OFFICIAL DE NEVERS, EN 1373-1382, dans le *Bulletin de la Société Nivernaise*, 1899, pp. 44-71.

Maitre (L.). — UNE ÉGLISE CAROLINGIENNE A SAINT-PHILIBERT-DE-GRANDLIEU (Loire-Inférieure). — In-8° et fig. Caen, Delesques.

Male (E.). — QUOMODO SIBYLLAS RECENTIORES ARTIFICES REPRÆSENTAVERINT. — In-8°. Paris, Leroux.

* Marsaux (Le chan.). — LA STATUE DE TONNERRE LA VIERGE ET LE BUISSON ARDENT. — In-8°. Beauvais, Avonde et Bachelier.

Mouget (C.). — LA CHARTREUSE DE DIJON, d'après les documents des archives de Bourgogne. — In-8° et fig. J. Neuville-sous-Montreuil, Arnauné.

Ranquet (H. du). — L'ÉGLISE DE SAINT-NECTAIRE. — In-8°. Caen, Delesques.

Remy (E.). — MONOGRAPHIE DU PALAIS DE JUSTICE DE GRENOBLE. — In-8° avec grav. Grenoble, Gratien et C.

* Richard (J. M.). — LES TORCHES DES COMMUNAUTÉS LAVALLOISES AUX PROCESSIONS DE LA FÊTE-DIEU DU XVIIe SIÈCLE. — In-8°. Laval, Lelièvre.

Rochebrune (O. de). — LA VENDÉE QUI S'EN VA : LE CHATEAU DE SAINT-POMPAIN. — In-8°. Vannes, Lafolye.

Rochemonteix (A. de). — LA CHAPELLE DE LA VIERGE DE LA FONT-SAINTE, EN HAUTE-AUVERGNE. — In-8°. Caen, Delesques.

Rouvier (F.). — LES GRANDS SANCTUAIRES DE LA TRÈS SAINTE VIERGE EN FRANCE. — In-4° avec grav. Tours, Mame.

* Thiollier (A.). — MONUMENTS DU VELAY, dans le *Mémorial de la Loire à St-Étienne*, journal quotidien.

* Tholin (M. Georges). — LE TRÉSOR DES ÉGLISES DE CASSENEUIL ET DE TOURNON (LOT-ET-GARONNE), AU XVIe SIÈCLE, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 444-449.

Tortel. — NOTICE HISTORIQUE SUR L'ÉGLISE SAINTE-MARIE DE TOULON. — In-8° avec grav. et plans. Toulon, Imp. catholique.

Viatte (J.). — L'ÉGLISE DE SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE DE PARIS. MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ET DE SES ENVIRONS. — In-8° av. 14 planches. E. Paul fils et Guillemin.

Voillery. — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE POMMARD. — In-8° et grav. Beaune, Batault.

Allemagne.

Braun (Le P. J.). — LA CHASUBLE DE SAINT SIXTE A MÜNSTER, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1re livr. XIIe année (1899).

Fischer (F.). — DIE MARIENBURG, ILLUSTRIERTER FUEHRER DURCH DIE GESCHICHTE UND RAEUME DER BEDEUTENDSTEN DEUTSCHEN KULTURSTAETTE DER OSTMARK. — In-12, 11 fig. et 1 pl. Grandenz, J. Gaebel.

Geymüller (H. von). — HANDBUCH DER ARCHITEKTUR, VI. I. DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN FRANKREICH. I. *Historische Darstellung der Entwickelung des Baustils.* — In-8° et 66 fig. Stuttgart, Bergsträsser.

Gerhardt (F.). — SCHLOSS UND SCHLOSSKIRCHE ZU WEISSENFELS. — In-8° et 7 pl. Weissenfels, Lehmstedt.

Hunecke (W.). — DAS KLOSTER LILIENTHAL UND DIE GEMEINDE FALKENHAGEN. — In-8° av. 1 grav. Detmold, Hinrichs.

Matthaed (Ad.). — BEITRAEGE ZUR KUNSTGESCHICHTE SCHLESWIG-HOLSTEINS. ZUR KENNTNIS DER MITTELALTERLICHEN SCHNITZALTAERE SCHLESWIG-HOLSTEINS. — In-8° et fig. Leipzig, Seemann.

Oidtmann (H.). — Vitraux rhénans du XVIe siècle (Vitraux de la chapelle du chateau d'Ehreshoven) dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 2e livr. XIIe année, 1899.

Schubring (Paul). — Altichiero und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienschen Malerei in Trecento. — In-8° et 10 pl. Leipzig, Hiersemann.

Röhricht. — Geschichte der Kreuzzuege im Umriss, dans *Literarisches Centralblatt*, n° 28, 1899.

Rosenberg (Ad.). — Künstler-Monographien. XXXIII. Leonardo da Vinci. — In-8° et 128 fig. Bielefeld, Velhagen und Klasing.

Angleterre.

Clifton (A.-B.). — The cathedral Church of Lichfield. — In-8° avec 39 ill. London, G. Bell.

Kendrich (A.-F.). — The cathedral Church of Lincoln, a History and Description of its Fabric. — In-8° et fig. London, Bell.

Mac Gibbon (D.) et Rosa (T.) — The ecclesiastical Architecture of Scotland, from the earliest times to the seventeenth Century, t. III. — In-8°. Edinburgh, D. Douglas.

Italie.

Armellini (Mariano). — Lezioni di archeologia cristiana; opera postuma. — In-8° et fig. Roma, Filippo Guggiani.

Boffa (S.). — I Maestri Campionesi : Marco (Duomo di Milano), Jacopo (Certosa di Pavia), Matteo (Basilica di Monza) ed altri. — In-8°. Milano, Ulrico Hoepli.

Broglio (T.). — La cattedrale di Arezzo e i disegni della sua fracciata ; note ed impressioni. — In-8° et fig. Arezzo, Sinatti.

Cavallucci (C. J.). — Manuale di storia dell'arte. III. (Il risorgimento in Italia). — In-16. Firenze, Le Monnier.

* Pietramellara (G.). — Raccolta di divise o motto araldici. — In-8° de 94 pag. Rome, Propagande.

Tanfani Centofanti (L.). — Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. — In-8°. Pisa, Enrico Spoerri.

Espagne.

Arco y Molinero (A. del). — Restos artisticos é inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet. — In-4° et fig. Barcelona, Susany.

Noguera Camoccia (J.). — Escorial a la vista. Guia descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo del Escorial. — In-12 et fig. Madrid, Felipe Marques.

Belgique.

Bethune (Le baron). — Epitaphes et monuments des églises de la Flandre du XVIe siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gaillard et d'autres auteurs. 2e partie (West-Flandre, partie méridionale); — In-4°. Bruges. L. De Plancke.

* Bruylant (E.). — La Belgique illustrée, ses monuments, ses paysages et ses œuvres d'art. — 3 vol. grand in-4°. Bruxelles. Prix : 100 fr.

* De Lescluze (G.). — Les secrets du coloris révélés par l'étude du spectre. — In-8°, 208 pp. Roulers, de Meester.

* Germain (L.) et Donnet (F.). — Représentation présumée de Jeanne d'Arc sur une taque de foyer. — Une taque symbolique du XVIIe siècle. — Broch. Anvers, De Backer, 1900. (Extrait des *Annal. de l'Acad. royale d'arch. d'Anvers.*)

Guerlin (R.). — Congrès d'Arlon et séance solennelle de l'académie royale d'archéologie de Belgique. — Broch. Amiens, Yvert.

* La Belgique pittoresque et monumentale, album photographique de 250 vues. — Bruxelles, Rubens.

Le symbolisme et les symbolistes dans *Le Messager du Nord*, octobre, novembre, décembre 1898.

Nève (J.). — Le Martyre de saint Sébastien, tableau de Memling au Musée de Bruxelles. — In-8° 3 pl. Bruxelles, Ve J. Baertsoen.

Vlaminck (A. de). — L'église collégiale Notre-Dame a Termonde et son ancien obituaire. — In-8° et fig. Termonde, de Schepper-Philips.

Chronique. SOMMAIRE : RESTAURATIONS MONUMENTALES : Réponse à M. Fierens-Gevaert ; vandalisme en France ; restaurations en Belgique. — ŒUVRES NOUVELLES : église St-Anselme à Rome ; vitraux ; calvaire à Lourdes. — DÉCOUVERTES : fresques, etc. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Albrecht De Vriendt.

Restaurations monumentales.

DONSIEUR Fierens-Gevaert est un Flamand qui, à Paris, a su se créer une notoriété par ses études sur l'art ancien dont il se montre fervent admirateur. Nous avons éprouvé le plus vif plaisir à entendre ses conférences sur Van Dyck et sur les primitifs de la peinture l'an dernier à Anvers, à Gand, à Bruxelles. Il est probable qu'il étudie beaucoup; il est certain qu'il écrit davantage et que ses informations manquent de sûreté. Dans le présent fascicule de la *Revue de l'Art chrétien* notre collaborateur, M. Gerspach, remet au point des faits entièrement inexacts avancés par M. Fierens-Gevaert dans son article : *De Van Eyck à Van Dyck*, celui-ci, notamment : que Baldonnetti aurait été le premier à appliquer avec succès les couleurs à l'huile à la peinture murale (1).

Dans un nouvel article que M. F.-G. vient de publier dans la *Chronique des Arts*, et que nous avons tenu à reproduire ci-après, il s'occupe de ce qui se fait présentement dans son propre pays. Il n'y montre ni l'exactitude ni le calme que réclame une critique honnête. Un homme d'État a dit un jour que le dénigrement est, chez les Belges, une caractéristique nationale. Une fois de plus il a raison. M. Fierens-Gevaert, rentré d'un séjour au pays natal, s'empresse de dénoncer aux journaux de Paris le vandalisme des Belges; sa critique est amère et singulièrement injuste.

Il ne reproche pas aux Belges de négliger leurs monuments anciens, d'en méconnaître la valeur artistique, de manquer de soin à leur égard. Bien au contraire, il les traite de Vandales, parce qu'ils ne les laissent pas tomber en ruines !

Nous tâchons de sauver ce qu'il en reste et nous nous reprochons d'y avoir pensé trop tard; nous sommes navrés d'avoir vu s'effondrer les superbes voûtes de l'abbatiale de Villers, d'avoir laissé s'en aller pierre par pierre ces murs vénérables, jusqu'au jour où l'État a pu enfin devenir propriétaire d'un terrain sacré pour l'art. Nous déplorons d'être arrivés trop tard à Aulne pour sauver le beau pignon occidental de l'église.

1. Lire dans la présente livraison « Correspondance d'Italie », par Gerspach. p. 55.

Mais nous nous félicitons d'avoir pu prévenir au moins l'effondrement du chevet du chœur de cette dernière et la chute d'un pan de mur qui contient encore un dernier spécimen des baies du XIIIe siècle. Nous avons tenu à sauver le réfectoire d'une ruine imminente en remplaçant deux colonnes fêlées et en bouchant les trous béants des voûtes ruinées par une végétation parasite. Si l'on s'y était pris vingt ans plus tôt, combien de beaux fragments de l'art monumental on aurait pu garder, qui sont disparus pour toujours !

Mais c'est justement là notre crime. Si M. Fierens avait été le maître, il y a 20 ou 40 ans, il se serait bien gardé d'opérer le sauvetage que nous reprochons à nos devanciers d'avoir négligé. Aujourd'hui encore il ne ferait rien pour conserver à la postérité ce qui reste de ces ruines, qui pourtant le passionnent. Il fallait les laisser mourir de leur belle mort, car : « on ne restaure pas les ruines. »

Non, on ne restaure pas les ruines, mais on les conserve, quand ce sont des vestiges inestimables de notre ancien art, comme des reliques précieuses ; on consolide, on soustrait au ravage rapide des intempéries les murs lézardés, trempés par l'eau du ciel, ébranlés par le temps ; on remet en place les pierres tombées, on déblaye les décombres amoncelés, on dégage de belles pierres enfouies, on remet au jour des galeries ensevelies.

On fait plus, et l'on a raison; on répare les dégâts causés par le temps et les vandales, on bouche des brèches. On raffermit des murs branlants, même on remet aux verrières leurs prestigieuses résilles qui se découpent sur le ciel en si riches dentelles et l'on repose sur leur base les fûts exhumés des colonnes, qui désormais jalonneront la vieille nef et rappelleront l'ordonnance du majestueux vaisseau. Eh bien, tout cela c'est l'abomination de la désolation pour M. Fierens, qui va jusqu'à blâmer l'idée qu'on a eue de rapprocher les claveaux des ogives, de manière à reproduire sur le sol leur cintre géant et d'empiler avec ordre certaines pierres retrouvées qui constituent des documents architectoniques.

Il se trouve chez nous de bons confrères qui s'attachent aux étrangers de passage pour leur dénoncer les méfaits de leurs compatriotes et leur dictent des catilinaires à insérer dans les journaux de Paris, repris ensuite dans nos gazettes. Ainsi faisaient naguère des membres

de la *Société pour la protection des Sites*, dont nous avons ici même relevé les erreurs ; ainsi faisaient également des « amis » du dernier Congrès d'architecture à Bruxelles dont nous avons dû également rectifier les dires. C'est ce que, semble-t-il, quand au moyen d'informations erronnées, on a voulu documenter M. Fierens.

C'est l'École de St-Luc que l'on a coutume de charger des péchés d'Israël. M. Fierens, dans sa loyauté, nous saura gré de le détromper et de lui apprendre que l'école de St-Luc n'a rien à voir ni à la restauration de Villers, ni à celle du Sablon à Bruxelles, ni à celle du château des Comtes à Gand. Sans être sorti de cette école, je l'estime trop pour m'en séparer à propos d'Aulne. M. Verhaegen sera sans doute dans le même cas en ce qui concerne le *Gerardsteen*.

Il ne reste donc au passif de cette école, parmi les griefs articulés, et nullement fondés d'ailleurs, que la restauration de St-Pierre de Louvain. Or, j'estime qu'elle n'a pas à rougir de ce remarquable travail, une des meilleures restaurations qui aient été exécutées en Belgique. Nous pourrons en reparler s'il y a lieu. Enfin Saint-Martin de Saint-Trond, église moderne, n'a rien à voir avec la question des restaurations. Je n'entreprendrai pas aujourd'hui de réfuter les attaques de M. Fierens contre l'enseignement des Écoles de Saint-Luc. Je ferai cependant une remarque. L'école de Saint-Luc est une école libre et spéciale d'art chrétien ; son enseignement est basé, comme il convient, sur nos traditions nationales. Toutefois celles-ci règnent d'une manière moins absolue, que l'archéologie gréco-romaine n'a longtemps régné et ne règne encore dans la plupart des académies publiques et officielles et dans toutes les écoles des Beaux-Arts de Belgique et de France.

En outre je demanderai comment un homme de la valeur de M. Fierens peut faire entendre, que l'étude de l'archéologie est funeste à ceux qui sont appelés à restaurer nos anciens monuments ou même à ceux qui doivent y faire œuvre d'artistes fidèles aux traditions dont ces édifices sont imprégnés.

Voici l'article paru dans la *Chronique des arts*.

L. Cloquet.

Les restaurateurs n'ont pas encore épuisé la série de leurs méfaits en France, et la *Chronique* s'est vue contrainte encore, la semaine dernière, de signaler leur zèle malveillant. On peut constater du moins avec joie que leurs reconstitutions, réparations, consolidations, tous leurs pastiches ingénieux et glacés, exécutés sous prétexte de conserver les monuments aux générations futures, ne se commettent plus impunément. L'architecte qui entreprend une restauration est un homme hardi. Le prestige des restaurateurs s'évanouit. L'industrie des arrangeurs de vieilles pierres est en baisse. Elle sévit encore, par suite d'une certaine force acquise. Il n'est plus personne qui consente à la défendre.

Plût au ciel qu'il en fût de même en Belgique.

Ce charmant pays où la vie sociale et l'art traversent en ce moment une période si brillante, est resté, par une contradiction tout à fait paradoxale, l'Eden des restaurateurs. Je viens de m'y promener pendant cinq semaines. Hélas ! il n'est pas de ville, pas de village où les restaurateurs n'aient laissé des traces de leur passage. Toutes les églises, tous les édifices présentant un caractère d'art sont signalés, par des comités provinciaux, à la commission royale des monuments ; celle-ci, pour prouver son activité et « assurer la parfaite conservation » de l'édifice signalé, ne trouve généralement rien de mieux que d'en demander une restauration totale, — vœu toujours ratifié par le gouvernement.

Par qui les restaurations sont-elles dirigées ?

Nous avons le malheur de posséder en Belgique une « école d'art », dite école de Saint-Luc, où les jeunes architectes, sculpteurs, peintres, s'exercent exclusivement à imiter les styles morts — particulièrement le roman et le gothique, jadis si florissants dans les provinces wallonnes et flamandes. Cet institut archéologique forme un nombre considérable d'élèves, souvent habiles, mais qui ne possèdent aucun des dons de l'artiste. Toute originalité est morte pour eux. En auraient-ils conservé la moindre parcelle, qu'ils chercheraient avec soin à l'éteindre pour réaliser l'idéal du parfait copiste prêché par leurs maîtres. Ils ne conçoivent point la possibilité d'une création personnelle. Ils sont vieux de trois ou quatre siècles. Ils vivent dans un passé lointain. Leur travail a quelque chose de funéraire. Et ils sont ainsi plusieurs centaines à enrayer la vie dans l'art de leur pays, à recevoir des sommes considérables pour leurs besognes néfastes, tandis que les vrais artistes obtiennent avec peine quelques misérables subsides. Car c'est dans les ateliers ou classes de cette Académie du pastiche que se recrute la légion compacte des restaurateurs belges.

Les élèves de Saint-Luc ont une carrière assurée. Ils restaurent les églises, les reconstruisent au besoin entièrement dans le style ancien, taillent des autels, exécutent des retables, des peintures murales, en s'inspirant des « meilleurs modèles ». Leurs travaux corrects sont mortellement ennuyeux. On en trouve partout ; c'est une obsession. Cette imitation servile est, en réalité, un acte de parfaite déloyauté. On ne ravit pas aux morts leur idéal de beauté avec un cynisme aussi tranquille. Cela révolte, et l'on se prend à regretter le « mauvais goût » du siècle dernier en présence de ce néant, de cette impuissance, de ce vide funèbre. Je suis de l'avis de Flaubert, qui pensait qu'avoir du mauvais goût, c'est encore avoir de la poésie dans la cervelle. Or, nos bons pasticheurs belges s'appliquent précisément à tuer toute la poésie des vieux monuments de leur pays. Les stucs, les applications de bois peint, de marbres blancs et noirs, tout ce faux décor, derrière lequel les Jésuites cachaient les pierres gothiques, ont moins défiguré les églises de la Belgique que les respectueuses et mortelles reconstitutions des architectes modernes.

Assez de théories ; passons aux faits.

L'une des façades de l'église du Sablon à Bruxelles vient d'être complètement grattée, nettoyée, réparée [1]. Elle est d'une blancheur éclatante. Plus la moindre trace de poussière dans les crochets, les pinacles, les moulures. Les bourgeois et les ménagères s'émerveillent de cette propreté. Plus la moindre dégradation, plus la moindre bri-

1. Par un architecte qui n'a rien de commun avec l'École Saint-Luc. N. D. L. R.

sure ; cela sort d'une boîte. Impossible de rêver pâtisserie plus charmante, plus fondante ; c'est la crême des restaurations. On assure que toute l'église subira le même sort. En attendant, la façade nouvelle « hurle » à côté des anciennes. A Sainte-Gudule (cathédrale de Bruxelles) on a placé sur un portail latéral une Vierge, toute fraîche, qui paraît bien ennuyée de se trouver si en vue dans un décor vétuste. Il y a un certain nombre d'années, Sainte-Gudule avait déjà été mise dans un état pitoyable ; les arêtes des gâbles, des pignons, des pyramidions avaient été considérablement amincis ; on avait voulu rafraîchir le monument. Ces bonnes traditions se perpétuent.

Il n'y a pas que les églises... Les édifices civils n'échappent point à ce vandalisme conservateur. On a entièrement reconstruit le beau chemin de ronde du magnifique burg des comtes de Flandre : *'S Gravensteen*, conservé à Gand [1]. Il y a deux ans, en signalant ce superbe type de l'architecture militaire du XIIe siècle, nous avons supplié les architectes de ne point toucher aux échauguettes si joliment posées sur la muraille d'enceinte. Elles ont été impitoyablement refaites. Nous avons eu tort de nous en mêler, sans doute. Les restaurateurs n'aiment point que l'on mette le nez dans leurs affaires. Notre prière aura fouetté leur zèle réparateur. Notez qu'on les avait chargés tout simplement de désencombrer les ruines du manoir comtal. Ils n'ont pas encore reconstitué le donjon. Ne désespérons point : cela ne saurait tarder et le château des Comtes sera bientôt un « vestige » aussi odieux que le *Steen* de Gérard le Diable, autre monument de Gand restauré jadis d'une manière abominable.

Les villes flamandes rivalisaient autrefois de zèle pour élever des édifices plus somptueux les uns que les autres. Aujourd'hui elles s'enorgueillissent, semble-t-il, de dépenser beaucoup d'argent pour les restaurations — ou d'en faire dépenser par le gouvernement. Louvain ne veut pas se laisser éclipser par Gand. On y restaure abondamment : les chœurs de l'église Saint-Pierre, et tout un côté de l'hôtel de ville. Cette exquise maison communale avait été bien malmenée par les arrangeurs officiels il y a quarante ou cinquante ans. On posa sur les consoles de la façade principale, de hideuses statuettes que l'on prétendait inspirées par un « intelligent souci archéologique ». Aujourd'hui, pour éviter ces erreurs, on reconstruit une façade depuis le sol jusqu'à la pointe extrême du pignon. Et tout Louvain applaudit. A Malines on nettoie, on amenuise l'énorme tour de Saint-Rombaut. Sans doute la trouve-t-on un peu lourde. On cherche à lui donner un air coquet, aimable. On la corrige, on lui voudrait de belles manières....

Vous savez quelles sont les réponses des architectes à qui l'on adresse ces critiques : 1° Les pierres tombaient sur la tête des passants ; 2° la pluie filtrait à travers les voûtes des édifices ; 3° dans une vingtaine d'années les parties reconstruites seront identiques aux parties anciennes, il ne sera plus possible de les distinguer les unes des autres ; etc. Pour les deux premiers cas, une réparation légère, quelques pierres adroitement remplacées, un peu de ciment dans les lézardes, suffiraient souvent. Mais dès qu'un architecte « tient » un monument, il ne le « lâche » plus. Il promet quelques renouvellements imperceptibles, — il change tout l'édifice. La troisième excuse des restaurateurs est la plus mauvaise et la moins soutenable. Jamais le pastiche ne trompera personne. Il est faux que l'on finisse par confondre la copie avec l'original. Nous en avons à Paris la preuve flagrante. La sacristie de Notre-Dame, construite par Lassus et Viollet-le-Duc, a-t-elle jamais réussi à se faire prendre pour une construction du XIIIe siècle et ne continue-t-elle pas, malgré les années, à porter la marque indélébile de la contrefaçon [1] ?

A la très grande rigueur [2], et avec d'innombrables réserves, on peut admettre que des églises encore livrées au culte et des monuments civils habités par des administrateurs soient restaurés. Mais où la raison se perd, où l'on ne trouve plus l'ombre d'explication, où l'on se sent en présence d'une négation absolue non seulement de l'art, mais du plus simple bon sens, c'est devant les *restaurations de ruines !* On restaure les ruines des célèbres abbayes d'Aulne et de Villers. C'est un crime, une profanation. Il n'y a donc personne en Belgique parmi les membres du gouvernement et des commissions compétentes pour sentir le profond ridicule qui s'attache à la réunion de ces mots : *restauration de ruines ?* Une ruine restaurée est-elle encore une ruine ? N'est-ce pas proprement une aberration de vouloir arranger, relever, rejointoyer, ravaler de vieilles pierres dont la séduction consistait précisément dans un désordre imprévu, qui tiraient leur charme tragique de leurs blessures mêmes, des traces de la dévastation et du temps ? Et ne sait-on pas que l'on détruit la beauté des paysages environnants — ceux de Villers et d'Aulne sont admirables — en se livrant à ces reconstitutions sacrilèges ?

A Villers, le chœur de l'église abbatiale est occupé par un énorme échafaudage qui ne disparaîtra peut-être plus. Ne vaudrait-il pas mieux que les murailles fussent perdues ? Un rédacteur du *Petit Bleu* de Bruxelles écrivait ces jours ci : « Il y a dans le chœur de l'église un formidable échafaudage, dressé là depuis le commencement des travaux, qui a dû coûter cher, qui n'a, paraît-il, jamais servi et qui est aujourd'hui si moussu, si moisi, qu'aucun entrepreneur soucieux de la vie humaine n'oserait permettre à ses ouvriers de s'en servir. »

La restauration de l'abbaye d'Aulne est conduite avec science, je n'en disconviens pas. Mais quelle joie a-t-on à contempler les immenses câbles qui traversent l'église et retiennent les meneaux des grandes ogives ? quel plaisir d'art peut-on éprouver à voir des tronçons de colonnes rangés symétriquement dans les nefs ? Les corniches du chœur et du transept sont égalisées, certaines voûtes sont reconstruites. Ce n'est plus une ruine, ce n'est pas une reconstitution. En réalité, on a l'air de visiter un chantier de construction abandonné depuis la veille par les marbriers et tailleurs de pierre. L'église est devenue un local idéal pour conférences sur l'art du moyen âge.

Mais c'est à la ville de Saint-Trond que revient la palme. L'église Saint-Martin a été tout simplement détruite et on a construit une nouvelle église « romane » à la place ! Au moins, là, on n'a pas cherché les compromis ; on a agi avec une franchise cynique.

Si l'on ne fait cesser promptement ces massacres, la Belgique monumentale ne sera bientôt plus qu'un cimetière archéologique.

Je parlerai prochainement des sculptures et des peintures.

Le mauvais goût de nos Vandales patentés s'y exerce avec non moins d'ardeur. Je supplie, en attendant, mes confrères belges, à quelque parti qu'ils appartiennent, d'écouter mon cri d'alarme et d'unir leurs efforts pour arracher les glorieux monuments flamands et wallons des mains infatigables de ces artistes-fossoyeurs. Ce n'est pas seulement une question de vaine esthétique ; c'est aussi

1. Également par un architecte qui n'a rien de commun avec l'École Saint-Luc. N. D. L. R.

1. La Sacristie de N.-D. de Paris n'offre le cas ni d'une restauration, ni d'une restitution, ni d'une copie ; c'est une bâtisse entièrement originale de Viollet-le-Duc ; alors, que signifie cet exemple ?

2. M. F. G. est bien bon de ne pas exiger que l'on habite de vraies ruines.

une question de gros sous. Le devoir des autorités est d'enrayer par des remèdes radicaux cette épidémie restauratrice qui dévore les budgets et anéantit, tout à loisir, un illustre patrimoine d'art.

H. FIERENS-GEVAERT.

France. Le vandalisme en France semble devoir être inguérissable.

A Avignon, le maire, qui a déjà fait abattre la porte Limbert, vient de procéder à la destruction d'une autre porte, la porte de Loull, en attendant la démolition complète, *déjà annoncée.* Il s'agit d'obtenir un élargissement de 4 mètres.

A Soissons, la municipalité fait raser les restes d'une basilique découverte il y a quelques années et abattre une tour à laquelle s'attachaient des traditions locales.

A Orléans, les édiles encore décident la mutilation du cloître d'un ancien cimetière où se trouvaient — justement dans la partie sacrifiée — des restes assez bien conservés d'anciennes peintures.

On sait que la maison de la rue Saint-Romain de Rouen, et les vieilles murailles de Péronne, d'Aigues-Mortes, sont menacées de destruction.

A Clermont-Ferrand, on vient de commencer la démolition de la maison où Pascal vit le jour, rue des Gras, près de la cathédrale. L'*Avenir du Puy-de-Dôme*, qui proteste contre cette absurde destruction, demande qu'on conserve au moins un corps de logis auquel il n'a pas encore été touché et qu'on y installe un musée pascalien. Nous nous associons chaleureusement à ce vœu.

LES architectes de la ville de Paris sont en train de restaurer le cloître des Billettes, ce bijou du XIVe siècle dont les piliers et les voûtes menaçaient ruine.

Ce cloître fut bâti par un bourgeois de Paris, un antisémite du temps, sur l'emplacement d'une maison qui appartenait à un riche israélite nommé Jonathas ; ce dernier, accusé d'avoir percé de son canif une hostie et de l'avoir jetée dans une chaudière d'huile bouillante, fut dépouillé de ses biens au profit de l'église de Saint-Jean. Un couvent fut fondé dans la rue, qui prit le nom pittoresque de rue « Où Dieu fust bouilli. » On fit venir de Châlons des religieux hospitaliers, les Carmes Billettes, ainsi nommés d'une partie de leur vêtement, une sorte de scapulaire en forme de billettes. Le couvent fut supprimé en 1790.

A Florence, le *Marzocco* signale le danger qui menace une œuvre admirable de Brunelleschi, le cloître de Santa Croce : le Conseil municipal de Florence a projeté d'élever là la nouvelle bibliothèque, dont la masse énorme, suspendue sur le cloître, l'écraserait de son ombre. D'ailleurs, deux autres œuvres de Brunelleschi sont déjà abîmées depuis longtemps : à la sacristie de St-Laurent, les sculptures de Donatello dorment depuis un siècle sous un épais badigeon et la lanterne qui surmonte l'édifice est aveuglée ; au palais des Guelfes, une des plus belles salles du monde, percée de fenêtres gigantesques, est divisée, dans sa hauteur, en trois étages partagés entre une caserne de pompiers et les écoles communales.

Belgique. — La collégiale de Huy réclame une restauration urgente, vu l'état de délabrement de certaines parties de maçonneries.

A l'intérieur de l'édifice, il est question de supprimer le jubé actuel et de le placer avec le buffet d'orgues dans un autre endroit de l'église, afin de rendre au vaisseau dont la grande tour forme la continuation, toute son ampleur et sa belle perspective. En outre, l'autel majeur qui a été avancé dans le sanctuaire, devra reprendre sa place normale dans l'abside où se trouvent encore ses fondations.

Le retable de 'S Heeren-Elderen. — 'S Heeren-Elderen (Limbourg) possède dans son église un retable de grande dimension — il mesure $2^{m}.15$ de large — que d'aucuns attribuent à l'art rhénan, d'autres à l'art mosan.

L'œuvre avait subi « du temps l'irréparable outrage ». Elle était devenue une chose informe, et, à raison des mignonnes statuettes et figurines qui la composaient, les habitants du village ne la désignaient autrement que sous le nom irrespectueux de *Poppenkas*, l'armoire aux poupées. Et, en effet, ce n'était plus qu'un assemblage de statuettes défigurées, mutilées, d'abord par les iconoclastes du XVIe siècle, ensuite par les septembriseurs de la Convention, et, enfin, par des prétendus restaurateurs, ravageurs artistiques.

De hautes influences intervinrent ; M. le député Helleputte éveilla la sollicitude du gouvernement, et grâce à l'appui obtenu de celui-ci, le *Poppenkas* d'hier se trouve transformé aujourd'hui en une des plus belles productions de l'art chrétien du milieu du XVIe siècle.

Le travail de restauration a été confié à deux de nos concitoyens : à M. Léon Bressers pour la

peinture et la polychromie, et à M. Léopold Blanchaert pour la sculpture et la statuaire.

Le retable de l'église de 'S Heeren Elderen retrace avec grande profusion mais bien artistiquement ordonnancée d'accessoires et de détails, la vie de N.-S. Jésus-Christ ; la nativité, l'adoration des mages, la circoncision, la chute sous la croix sur la voie sanglante, le calvaire, l'ensevelissement. Autour de ces groupes dominants, des sujets en mignonne création représentant des scènes de l'ancienne Loi : le serpent d'airain, le sacrifice d'Abraham, Caïn et Abel, l'Arche de Noé, les prophètes, etc.

Il y a là une accumulation de plus de 300 personnages, parmi lesquels nous signalerons tout spécialement le groupe des saintes femmes au pied de la Croix. Tous ces groupes, tous ces personnages, il a fallu les restaurer, les ressusciter en quelque sorte. Après de longues études, de laborieuses recherches et un travail ininterrompu de sept mois avec quatre ouvriers d'élite, nos concitoyens sont parvenus à réédifier ce remarquable spécimen de l'art rhénan ou mosan — nous ne nous prononçons pas — qui date de 1540-1545, et ils se sont acquittés de la tâche ardue que le gouvernement leur a confiée avec une science et un art qui touche à la perfection, et qui leur vaudra la reconnaissance de tous les amis de l'art chrétien médiéval.

(Bien Public.)

Les ruines de Franchimont. — M. le ministre de l'agriculture vient de décider la consolidation des ruines du château de Franchimont acquises par l'État.

Franchimont est un beau style de forteresse du moyen âge d'une disposition originale et d'aspect imposant. Vue des hauteurs de la route qui se dirige vers Polleur, sa silhouette ne le cède en rien à celle des ruines les plus remarquables des bords du Rhin. Elle s'élève sur un plateau au point de rencontre de deux vallées et domine toute la contrée environnante.

Avant la Révolution française, elle servit de prison d'État. Sous la République, on y établit une fabrique de salpêtre. Deux explosions successives l'ont mise dans l'état où elle est aujourd'hui.

L'exécution de travaux de conservation est urgente. Elle a été confiée à M. l'architecte Lohest, l'habile restaurateur du château de Bouillon.

AJOURNÉE depuis longtemps, faute de crédits, la restauration de la vieille église Saint-Pierre de Montmartre, la plus ancienne de Paris, va être très prochainement commencée ; 83,610 francs viennent d'être mis à la disposition de l'architecte, M. Bouvard, pour procéder à la restauration du chœur seulement.

DES restaurations nombreuses sont en voie de réalisation à Bruxelles.

Celle de l'église du Sablon, suspendue durant quelques mois, vient d'être reprise. Les travaux du Sablon coûteront 1,800,000 francs, dont la moitié est supportée par la ville de Bruxelles, et l'autre moitié par l'État et la Province.

On achève en ce moment la restauration de la superbe église d'Anderlecht, à l'ombre de laquelle se trouve le castel, rempli d'antiquités, de M. Vandenpeereboom, l'ancien ministre des chemins de fer.

A Ste-Gudule, on restaure la façade. — On devrait songer à dégager le chevet de la splendide collégiale. Il y a là un mur abominable auquel est adossé le plus malencontreux des kiosques.

Quant aux restaurations de la Grand'Place, elles se poursuivent avec méthode. En ce moment, on achève la restauration de la *Maison des Brasseurs*, surmontée de la statue équestre de Charles de Lorraine, et on commence la démolition de la *Maison des Boulangers*. Cette dernière restauration, qui coûtera au delà de 300,000 francs, donnera une superbe allure au côté occidental de la Place, qui, outre la *Maison des Boulangers*, comprend *Le Renard*, *Le Cornet*, *La Louve*, *Le Sac* et *La Brouette* ou *La Presse*.

Sur la façade de la *Maison des Boulangers*, on replacera le buste de Charles II d'Espagne encadré d'un trophée guerrier. Un dôme octogonal dominera le toit, et six figures allégoriques orneront, comme jadis, la balustrade de la corniche. On va aussi restaurer prochainement *Le Cygne*, qui était autrefois le siège de la fameuse corporation des bouchers. Sur la toiture, on replacera les grandes figures allégoriques d'autrefois. En attendant, elles se trouvent dans la cour et dans un des vestibules de l'hôtel-de-ville.

On poursuit également la restauration de ce vénérable monument. Actuellement on travaille à l'aile gauche, c'est-à-dire du côté de la rue de la Tête d'or. Puis, ce sera au tour du toit, dont on va refaire les trois étages de lucarnes. Lorsque toutes ces restaurations seront achevées, d'ici à deux ou trois ans, la Grand'Place de Bruxelles sera réellement merveilleuse. Ce sera la Grand' Place telle qu'elle existait il y a deux cents ans.

Le Congrès international des sciences ethnographiques a émis à l'unanimité, un vœu relatif à la conservation en France de la collection de tissus et costumes du IIIe au XIIIe siècle, reconstituée à la suite de son séjour dans la Haute-Egypte, par M. Albert Gayet, et exposée au Palais du Costume.

Œuvres nouvelles.

La consécration de l'église de Saint-Anselme à Rome. Le 10 novembre le cardinal Rampolla, assisté de 16 prélats de l'Ordre de Saint-Benoît, a consacré la nouvelle église du collège bénédictin de Saint-Anselme, bâti sur l'Aventin, d'après les plans du Rme P. de Hemptinne, Abbé primat de l'Ordre de Saint-Benoît, le monument le mieux réussi de la nouvelle Rome. Quand on arrive par la voie de Civita-Vecchia, on est frappé de ses dimensions imposantes, et de la disposition harmonieuse de toutes ses parties. L'intérieur répond pour le fini d'exécution, le soin des détails, à ce que promet l'extérieur, et il est assez vaste pour pouvoir loger 200 religieux.

La consécration a été faite par S. Ém. le cardinal Rampolla. Le souverain pontife s'étant réservé le protectorat de l'Ordre de Saint-Benoît, devait, naturellement, faire la consécration de l'église qui devenait le centre de l'Ordre, mais les conditions des temps l'avaient forcé de déléguer son *alter ego*, le cardinal secrétaire d'État.

Plus de 80 abbés de l'Ordre de Saint-Benoît, en chape et en mitre, formaient le chœur ; une vingtaine d'archevêques et d'évêques rehaussaient cette cérémonie de leur présence, et je renonce à compter la multitude des prélats, de supérieurs d'Ordres religieux qui y assistaient.

Le chant était celui de Dom Pothier, magnifiquement exécuté, sous la direction de Dom Janssens, par les Bénédictins de Saint-Anselme, et tout le monde a pu goûter la beauté des mélodies grégoriennes exécutées avec une maëstria et un talent que l'on trouve rarement.

Voici quelques indications sur l'architecture du nouveau monastère. Le collège qui couvre 6,000 mètres carrés de terrain est construit dans le pur style roman du XIIIe siècle ; il charme l'œil par le choix intelligent des matériaux et par l'harmonieuse proportion de ses parties.

De longs cloîtres, coupés à angle droit par d'autres cloîtres, donnent accès aux différentes salles. Ce qui distingue cette construction, c'est son cachet de simplicité monastique unie à une grande perfection dans les détails. C'est un rien, une serrure, un fer qui retient une porte, une lampe, une rampe d'escalier, mais ce rien est traité suivant le style de l'époque et révèle la main d'un artiste.

Quand on arrive à Rome par la ligne de Civita Vecchia, on est frappé des imposantes dimensions de ce bâtiment qui domine toute la plaine. Ses quatre tours en brisent les angles et lui donnent l'aspect d'un château-fort, mais le clocher de l'église, plus élevé, et plus élancé grâce à ses fenêtres ajourées, a bien vite fixé le voyageur sur la destination de l'édifice ; c'est bien un monastère bénédictin. Les monuments de la nouvelle Rome sortis de terre après 1870, enfermant en quelque sorte la vieille ville dans une couronne de maisons et d'édifices, n'a pas beaucoup de beaux palais. Les Italiens ont cherché avant tout à faire des maisons de rapport. Sauf le palais de la Banque d'Italie, le palais Boncompagni, il n'y a rien qui fixe et arrête l'attention. Le collège de Saint-Anselme est venu rompre cette monotonie, et grâce aux Bénédictins, l'Église compte à Rome un monument digne de ce grand Ordre.

Le toit de l'église, de style basilical, en montre à découvert la charpente, comme c'est l'usage dans les anciennes basiliques. Les murs sont encore nus, mais ils seront plus tard décorés de peintures, et peut-être de mosaïques.

Le maître-autel est surmonté du baldaquin ou dais traditionnel dans le style du XIVe siècle et tous les autels ont été faits dans ce style. Le Rév. Abbé-Primat a eu une heureuse idée. Prenant à la lettre ce verset de la Genèse « *posuit lapidem in titulum fundens oleum desuper* », il a voulu réaliser ce concept. Les autels de la crypte, au nombre de 16, se composent d'un bloc massif de granit. Au milieu a été creusé le sépulcre où reposeront les reliques, enfermées dans une boîte d'argent. Le sépulcre lui-même est clos par une plaque de granit. Cette pierre, ce bloc a reçu l'onction sainte. Une croix de cuivre doré, dessinée artistiquement, s'applique en relief sur le devant de l'autel et rompt l'uniformité de la surface sans dessins ni moulures. On ne pouvait unir plus de simplicité à plus de grandeur.

M. Ed. Didron vient de mettre en place dans l'église Notre-Dame de Beaune, une nouvelle verrière. Elle remplit une fenêtre partagée en trois lancettes surmontées d'un beau réseau flammé, et raconte le martyre de saint Floscel, qui est très honoré à Beaune. Traité en grisaille, copieusement rehaussée de jaune d'argent et dans le style de la première Renaissance, le nouveau vitrail représente, au centre, la scène du martyre ; à droite la translation des reliques à Beaune ; à gauche, une scène contemporaine, mais traitée, bien en-

tendu, dans le même style ancien, la remise d'une partie des reliques à l'église de Montebourg (Manche), lieu du martyre, par Mgr Le Nordez, évêque actuel de Dijon, et natif lui-même de Montebourg. Dans les flammes au-dessus, deux anges portant l'un la palme, l'autre la couronne; enfin, dans le compartiment supérieur, la figure du Christ assis.

Un calvaire. — La catholique Bretagne offre à Notre-Dame de Lourdes un Calvaire, qui s'élève près du célèbre lieu de pèlerinage.

Naguère l'amiral de Cuverville écrivait dans sa lettre ouverte au Président de la République: « La Bretagne a voulu que le siècle de l'Immaculée Conception ne se terminât pas sans « qu'un monument grandiose de sa foi et de son « amour s'élevât au lieu même des apparitions : « l'un de ses enfants vient d'achever le calvaire « de granit qui rappellera aux âges futurs la « fermeté de nos croyances et notre espérance « en Jésus crucifié. »

Le monument est digne de la fière Bretagne. La base quadrangulaire porte quatre statues de un mètre quatre-vingts chacune: la Sainte Vierge, saint Jean, Marie-Magdeleine, Longin. Sur une des faces figurent les noms des cinq diocèses de Bretagne: Rennes, Saint-Brieuc, Nantes, Vannes et Quimper. Une autre représente la prière « *O Crux ave, spes unica* » en langue bretonne. Une banderole entourant l'arbre de la croix, superbe monolithe, proclame le triomphe de Jésus-Christ: « *Christus vincit, regnat, imperat.* » Et en avant se détache l'écusson de la province avec sa devise: « *Potius mori quam fœdari*: Plutôt la mort que la souillure. »

Découvertes.

Découverte de fresques. On a découvert d'intéressantes fresques pendant les travaux de restauration exécutés dans le chœur du couvent de Ste.-Cécile, à Rome.

Le docteur Frédéric Hermainn, invité par la direction générale des antiquités et beaux-arts à donner son avis sur les peintures découvertes, a pu établir qu'elles sont du peintre romain Pietro Cavallini.

Vasari raconte, en effet, que Cavallini « peignit de sa main presque toute l'église de Ste-Cécile ».

L'importance de la découverte provient surtout de ce qu'on ne connaissait jusqu'ici de Cavallini que les mosaïques de Sainte-Marie en Transtévère, de St-Chrysogone et de St-Paul hors les murs, œuvres dans lesquelles l'art du peintre apparaît transformé par les mosaïstes.

Dans les fresques découvertes à Ste-Cécile, le Christ entouré de la cour divine, l'artiste vanté par Vasari nous apparaît comme un maître doué d'une grande puissance, un émule de Giotto.

Ces fresques doivent remonter à l'an 1300, c'est-à-dire à une époque où le rénovateur de la peinture italienne venait de visiter Rome.

Il y a quelques mois, on a découvert à Boscoreale, près de Naples, là d'où est sorti le fameux trésor qu'il y a trois ou quatre ans le baron de Rotschild a donné au Louvre, un immense édifice remontant, paraît-il, à une époque antérieure à celle de Pompéi, et dont les parois sont ornées de fresques de toute beauté, en parfait état de conservation. Ces fresques décoraient deux des salles sur les vingt qui ont été découvertes. Elles sont de grande dimension, trois surtout qui représentent : la première, une citharistе, la seconde, un gladiateur âgé racontant probablement à une dame les exploits de sa jeunesse, et enfin, la troisième, une femme qui paraît écouter une harmonie lointaine. L'empereur d'Allemagne a fait offrir de ces fresques une somme considérable au propriétaire qui consentirait volontiers à les lui céder, mais l'opinion publique s'est émue et en appelle à l'intervention du gouvernement en demandant en cette circonstance l'application de l'édit Pacca, qui interdit la sortie d'Italie de certains objets d'art comme l'on sait. Il y a de sérieuses difficultés à ce propos. Ainsi, on raconte qu'à l'insu du ministère, la direction des fouilles de Naples aurait autorisé le propriétaire, M. de Prisco, député, à détacher les 70 fresques mises au jour, dont plusieurs grandeur naturelle ; de sorte que, perdant leur caractère d'immeuble, elles seraient devenues meubles, frustrant ainsi l'État de son droit d'expropriation, et alors comme objets d'art, le propriétaire aurait le droit de les exporter. Le ministre, M. Gallo, a désavoué la direction des fouilles de Naples, se réservant d'établir la responsabilité individuelle de chacun.

Un tableau attribué à Hugo van der Goes, peintre qui n'était pas encore représenté au musée de Berlin, a été acquis récemment par la galerie. C'est un groupe de saintes femmes avec saint Jean, qui formait le volet droit d'un triptyque dont la partie centrale représentait la *Descente de croix.* Mais l'état de conservation

assez médiocre de la peinture ne permet pas d'affirmer nettement l'authenticité de l'attribution.

Varia.

Nouvelles religieuses. Reliques de saint Augustin. — Le corps de saint Augustin, racheté aux Sarrasins par le roi lombard Luitprand, reposa, pendant des siècles, à l'église de Saint-Pierre *in ciel d'oro* à Pavie, dans un reliquaire, dû au génie artistique de Bonino de Campiglione, l'auteur du célèbre tombeau des Scaliger, à Vérone.

Cette basilique lombarde ayant été désaffectée à la suite des guerres napoléoniennes, le corps de saint Augustin fut transféré à la cathédrale de Pavie, où ses précieuses reliques restèrent déposées pendant près d'un siècle.

La basilique ayant été restaurée et rendue au culte, l'autorité ecclésiastique a décidé que le corps de saint Augustin y sera transféré et déposé dans le célèbre reliquaire de Bonino, chef-d'œuvre d'une grande richesse, ornée de 290 statues de saints et figures allégoriques, datant de 1362 et qui vient d'être restauré.

La translation a eu lieu en grande pompe religieuse le dimanche, 30 septembre; le reliquaire restauré dépasse en richesse ceux de saint Dominique de Bologne et de saint Pierre, martyr, de l'église de San Eustorgio de Milan, et le monument de Benoît IX à Pérouse, ainsi que le célèbre monument funéraire de Robert d'Anjou.

Nécrologie.

Albrecht De Vriendt.

La mort inopinée d'Albrecht De Vriendt est pour l'art belge un deuil qui sera partagé par les pays voisins, où le peintre a souvent fait connaître les œuvres de son pinceau, où il a personnellement représenté la Belgique dans des circonstances où la présence d'un artiste était nécessaire. C'était d'ailleurs un peintre de l'ancienne race flamande ; studieux, travailleur, dévoué à sa tâche, à qui l'inspiration ne faisait pas défaut, mais qui n'entendait s'abandonner ni aux hasards de l'inspiration, ni aux caprices de la fantaisie. Fils d'un artiste de mérite, il avait été à bonne école, et s'était bientôt rompu aux difficultés techniques de l'art. Mais s'il était maître de son pinceau,il n'oubliait jamais qu'avant de peindre l'artiste doit penser. C'est grâce à ces qualités acquises, — partagées avec Julien, son frère aîné, — que, avec celui-ci, il s'était, dès sa jeunesse, placé en bon rang dans la phalange des peintres belges.

Tous deux ont déjà, par la date de leur naissance, échappé aux engouements et aux séductions du romantisme de 1830. Leur génération a profité de la lassitude et de l'évolution survenues à la suite de ce mouvement aussi généreux que superficiel. Le peintre Leys, après en avoir subi la séduction dans toutes ses conséquences, fut, grâce à un tempérament robuste et à une conception élevée de l'art, un des premiers à réagir contre des tendances dont il avait été la victime. Il chercha, au moyen d'une exécution plus serrée, d'une mise en scène plus sûre et d'études historiques plus approfondies, enfin par des caractères plus fouillés, à pousser l'art flamand dans une meilleure voie.

Leys se souvint qu'il était de la race des Flamands, mais de ces Flamands antérieurs aux peintres de la Renaissance ; de ceux qui, restés chez eux, n'ont pas subi l'influence de l'Italie.

C'est à ces peintres qu'il alla demander conseil, un appui, des exemples. Il se mit à regarder très attentivement les panneaux des Van Eyck, des Quentin Metsys, des Memling et d'autres peintres de race germanique.

On sait combien le succès répondit à cette nouvelle orientation. L'exemple de Leys ne fut pas perdu pour plusieurs artistes richement doués de la jeune génération : Joseph Lies, Hendricx, les frères De Vriendt, suivirent, sans rien abdiquer de leur personnalité, une voie sinon identique, du moins parallèle.

Albrecht De Vriendt est un de ces peintres qui, en conservant l'admiration la plus convaincue pour les vieux Flamands, cherchèrent, non moins sincèrement, à rester fidèles à eux-mêmes. Les partis pris, les excentricités voulues, les soubresauts et le charlatanisme de la peinture ultramoderne n'eurent aucune prise sur lui. C'était un travailleur, je viens de le dire ; il appliqua son généreux labeur à cultiver, à perfectionner, à mettre en valeur le riche fond que la nature avait déposé en lui. Il parvint à acquérir un talent vraiment historique ; c'est-à-dire qu'il réussit à faire revivre sur la toile les scènes de l'histoire par des conceptions que le spectateur était tenu d'accepter.

C'est ainsi que l'on doit à Albrecht De Vriendt une série de tableaux qui, tout en marquant les progrès successifs de sa carrière, lui assureront une place distinguée parmi les peintres de la seconde moitié de ce siècle : Jacqueline de Bavière et Philippe le Bon (Musée de Liége), Charles-Quint au couvent de St-Juste, l'Excommunica-

tion de Bouchard d'Avesnes, le beau tableau du Musée de Bruxelles: « les Flamands venant offrir leurs hommages et leurs dons à Charles-Quint enfant » et d'autres toiles de valeur.

Que dire maintenant de sa dernière grande œuvre, les peintures murales de la salle de l'Hôtel de ville de Bruges que sa main défaillante vient de quitter ? Œuvre poursuivie pendant plusieurs années avec une persévérance soutenue, longuement méditée, reprise toujours avec entrain et joie; et que le peintre se réjouissait tant de voir terminée au cours de l'année prochaine ! Œuvre de prédilection, dont il aimait à prévoir tous les effets, à fixer d'avance tous les détails ! dont il aimait à parler avec ses amis et sur laquelle il revenait toujours ! Elle reçut son dernier coup de pinceau, et c'est dans la salle de Bruges que De Vriendt ressentit les premières atteintes du mal inexorable qui devait l'enlever si rapidement.

S'il est profondément triste de penser qu'Albrecht De Vriendt n'a pu mettre la dernière main à ces peintures, il ne faudrait pas s'exagérer les lacunes que sa mort va y laisser. Les parties essentielles sont achevées, et l'ensemble est trop avancé pour qu'il soit possible d'en dénaturer l'aspect et le caractère.

Deux grands panneaux restent à peindre au fond de la salle ; dans la pensée de l'artiste ils devaient être exécutés pendant l'année 1901. Heureusement les études pour ces deux panneaux qui complètent le cycle des peintures historiques sont très avancées. Albrecht De Vriendt mettait grand soin à préparer son travail par des esquisses très arrêtées, très achevées, peintes à l'échelle déterminée, n'abandonnant rien à une interprétation éventuelle. Ces esquisses ont été peintes cette année de la main du maître. Il suffira de les agrandir et de rester dans la tonalité établie, pour qu'il n'y ait à redouter rien de disparate dans cette partie de l'ensemble.

Tous les yeux et tous les vœux d'ailleurs se tourneront vers un artiste de même valeur dans l'espérance qu'il reprendra d'une main fraternelle l'œuvre que le défunt n'a pu achever.

Albrecht De Vriendt était depuis une série d'années directeur de l'Académie d'Anvers, et son action comme « éducateur » n'a pas été sans importance. Cependant, chose étrange, il avait peu de confiance dans le *système* de l'enseignement académique. Avec son profond sens de l'art, il savait que c'est la Providence, que c'est Dieu qui crée les artistes, et que la qualité essentielle de leurs œuvres, celle qui y donne le charme et la valeur, est précisément la chose qu'on ne peut leur apprendre.

Le directeur de l'Académie d'Anvers était très amical, presque paternel avec ses élèves ; il ne leur imposait ni ses vues, ni une manière déterminée. Il s'attachait à les diriger conformément à leur génie personnel, cherchant surtout à les préserver des écarts qui pouvaient les éloigner du but à atteindre.

Albrecht De Vriendt est mort trop tôt pour son pays qu'il pouvait encore enrichir d'œuvres excellentes ; pour l'art sur lequel, par ses conseils et par ses exemples, il pouvait exercer une influence si heureuse. Il est mort trop tôt pour ses amis qui prisaient à leur valeur, les qualités de son caractère ; il est mort trop tôt pour sa famille surtout, dont tous les membres connaissaient les trésors de son cœur.

Cependant, il fut un heureux de ce monde ; je dirai presque un enfant gâté de la fortune.

Il fut heureux dans son art, où chaque pas accusait un progrès, et où les succès ne lui furent ménagés ni dans sa patrie, ni dans la plupart des pays de l'Europe. En Belgique, comme à l'étranger, il a obtenu à peu près toutes les distinctions qu'un artiste peut rêver. Dans ses travaux, il avait tout à côté de lui un autre artiste dont les conseils, dictés à la fois par l'affection fraternelle et par une haute intelligence de l'art, devaient être d'autant plus précieux à ses yeux qu'il pouvait à son tour les rendre à celui dont il les recevait. Il avait trouvé une compagne digne de lui, et déjà il se voyait entouré d'enfants qui lui donnaient plus que des promesses. Enfin, par un privilège bien rare, il avait conservé sa vieille mère, qui, parvenue à un âge très avancé, a gardé toute son intelligence. L'artiste n'en parlait qu'avec une sorte de fierté, empreinte de la plus filiale tendresse. Assurément, si l'on ne peut se reporter qu'avec les sentiments d'une condoléance émue vers ceux qui l'entouraient, on peut dire du défunt avec le poète : « Douce est la mort qui vient en bien aimant. »

Albrecht De Vriendt était âgé de 57 ans. Mais il paraissait beaucoup plus jeune : la vie débordait en lui. Dans la conversation, surtout lorsque les intérêts de l'art semblaient en jeu, ses yeux, naturellement brillants, illuminaient son visage. Son verbe, si franc, allait droit au but, exprimant la sincérité de ses convictions. L'on sentait alors comme un souffle de vie et de jeunesse qui, en général, n'appartient qu'aux robustes, destinés à une longue carrière. Après avoir beaucoup donné, l'artiste semblait beaucoup promettre encore, et nul ne se doutait qu'il était prêt à s'échapper vers ces régions où ne peuvent le suivre que nos souvenirs et nos prières.

Jules HELBIG.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (1er de la collection).

2me livraison. — Mars 1901.

Les Actes des Apôtres. — Tapisseries d'après Raphaël.

APRÈS les nombreux travaux parus sur la plus célèbre de toutes les tentures de tapisserie, il y aurait de ma part témérité à publier une nouvelle étude, si je n'avais soin de me mettre à des points de vue qui, à mon sens, n'ont pas été suffisamment envisagés.

Je me propose d'examiner les cartons de Raphaël comme modèles de tapisseries ; de juger les tapisseries dans leur exécution technique, et d'apprécier la tenture dans son rôle décoratif.

Accessoirement je relèverai diverses observations notées au cours de mes lectures des écrits sur les *Actes des Apôtres*, et je donnerai quelques détails sur l'état matériel de la tenture, avant les réparations dont elle est actuellement l'objet.

Je ne dissimule pas, — on le verra bien du reste, — que sur divers points je suis en désaccord avec les éminents savants qui ont traité la question ; ces divergences résultent d'abord des points de vue spéciaux auxquels je me suis placé, puis aussi de certaines appréciations d'ordre général que je ne puis partager, malgré mon respect pour leurs auteurs.

Je dois dire aussi par quelles circonstances particulières j'ai été conduit à m'occuper des *Actes des Apôtres*.

Comme presque tous mes prédécesseurs à la Direction de la Manufacture des Gobelins, je me suis trouvé en pénurie de modèles nouveaux, et pour ne pas laisser les métiers en chômage, j'ai dû recourir à des modèles anciens.

En 1890, j'ai conçu le projet de reprendre quelques pièces des *Actes des Apôtres*.

J'ai été guidé dans ce choix par le motif qu'aucune des nombreuses répliques de la tenture n'est absolument complète ; dans toutes il manquait le *Tremblement de terre*,

sans doute à cause de la moindre importance de la pièce.

Au Vatican même, dans la suite originale, la moitié inférieure d'*Elymas frappé de cécité* fait défaut.

Au mobilier national de France, les séries n'étaient pas entières ; la *Conversion de saint Paul*, la *Lapidation de saint Étienne*, le *Tremblement de terre* n'étaient pas représentés (1).

Je pensais qu'il serait intéressant et méritoire pour notre administration de pouvoir montrer, soit dans les Expositions, soit dans un musée de tapisseries, qui reste toujours à créer, la seule suite des *Actes* avec ses dix pièces, complète par conséquent.

Il est clair que la tenture n'eût pas été homogène de fabrication, mais mieux valait, à mon sens, subir cet inconvénient que de présenter les *Actes* avec des lacunes.

Pour conduire ce travail technique autant que possible dans l'esprit de Raphaël, ou, comme on disait jadis en France, *dans l'intelligence des modèles*, je me suis rendu à Londres, au South Kensington Museum.

On sait que Sa Majesté la Reine Victoria a autorisé le dépôt dans ce musée des modèles de Raphaël qui sont sa propriété particulière.

Je n'ignorais pas que Rubens n'avait pu acquérir, en 1630, pour le compte du roi d'Angleterre, que sept des dix originaux, que précisément les trois qui manquaient étaient ceux que je voulais reproduire, et qu'à leurs places au Museum il n'y avait que de fort médiocres copies modernes.

Mais je savais, par expérience, que pour l'exécution en tapisserie d'une draperie rouge par exemple, on peut s'inspirer d'une draperie verte, puisqu'il ne s'agit, en définitif, que d'observer la hauteur des couleurs, le nombre des passages du grand clair à l'obscur et les rapports des diverses colorations entre elles.

J'avais déjà précédemment pris des notes au Vatican sur les tapisseries mêmes, et depuis que j'habite l'Italie j'ai à plusieurs reprises complété mes observations.

Ce sont mes carnets que je vais dépouiller ; c'est dire que de l'histoire de la tenture et de la composition des pièces je me bornerai au strict nécessaire, cette histoire ayant été faite dans les écrits sur Raphaël et sur l'art de la tapisserie.

I

Le pape Léon X, guidé par le goût pour les arts et le faste de tradition dans la famille des Médicis, veut des tapisseries pour décorer, à la chapelle Sixtine, la plinthe qui, à partir de la balustrade de marbre, règne au-dessous des fresques des parois latérales et du mur du fond alors décoré de trois peintures de Pérugin, qui malheureusement ont été grattées pour faire place au *Jugement dernier*. Le pape choisit pour thème les *Actes des Apôtres* et confie à Raphaël les modèles au nombre de dix. Il lui commande en plus le *Couronnement de la Vierge* ; cette tapisserie devait servir de fond à l'autel ; c'est à tort qu'elle a été parfois comprise dans la suite des *Actes*.

Raphaël exécuta les modèles en 1515 et en 1516, temps très court pour une si importante entreprise, d'autant plus que simultanément Raphaël travailla à la chambre de l'*Incendie du Bourg* au Vatican et à d'autres peintures pour des particuliers.

Les modèles sont envoyés dans les Flandres, à Arras, a-t-on cru, jusqu'à ce que

1. J'ai mis sur métier, en 1891, la *Conversion de saint Paul* et le *Tremblement de terre*. La première pièce a été faite d'après une copie conservée à la cathédrale de Meaux dont il sera question plus loin ; la seconde, d'après une copie exécutée sur la tapisserie du Vatican, par M. Danger, pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

M. Müntz ait démontré d'une façon absolument décisive que ce ne fut pas à Arras mais à Bruxelles que les *Actes* ont été mis en œuvre [1].

Malgré les preuves de M. Müntz, l'erreur persiste non seulement dans le public mais dans quelques écrits.

Une autre erreur, encore plus répandue, veut que le mot *Arazzo*, usité en Italie pour désigner la tapisserie de haute et de basse lisse, date de l'époque où les *Actes des Apôtres* sont arrivés à Rome, c'est-à-dire de l'année 1519.

Il n'en est rien.

La chapelle Sixtine, construite sous le pape Sixte IV, en 1475, par Baccio Pintelli.
(Photographie d'Alinari de Florence.)

J'ai trouvé ce mot dans un discours, prononcé par Savonarole, en 1498, à la cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs de Florence.

S'élevant contre le luxe, le fougueux Dominicain signale «*le mura delle case loro coperte d'arazzi e di tappeti e insinie alle mure tutte ornate* ».

1. E. Müntz, *Raphaël : sa vie, son œuvre et son temps;* 1886 ; — *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées et collections de l'Europe.*

Savonarole parlait au peuple dans le langage usuel, le peuple connaissait donc le mot *arazzo*, — sans doute déjà longtemps en usage en raison des rapports commerciaux entre Florence et les Flandres (1).

La prédication de Savonarole n'eut pas du reste des résultats efficaces en ce qui concerne le luxe et l'emploi des tapisseries, puisque les Médicis s'en servirent pour couvrir les mulets de leurs équipages ; je lis, en effet, dans l'inventaire du duc Cosme Ier, dressé en 1553 au Palais de la Seigneurie, la mention suivante : « *Otto panni d'arazzo con l'arme ducali a uso di coperte da mula.* »

Évidemment ce mot *arazzo* n'est pas juste, puisqu'Arras n'a été que l'un des centres renommés de la fabrication des tapisseries, mais enfin il vaut mieux que les expressions en usage dans les autres pays.

En Angleterre *tapestry*, en Allemagne *tapete* s'appliquent à des tissus de diverses espèces. En France le mot *tapisserie* est donné non seulement à la haute et à la basse lisse (2), mais au travail sur canevas au petit point, à certaines broderies et même aux étoffes et cuirs qui tapissent les murailles.

1. Au moment de mettre sous presse, le savant M. Jodoco del Badia, des Archives de l'État à Florence, veut bien me faire savoir qu'il a trouvé le mot *arazzo* dans plusieurs documents antérieurs à la prédication de Savonarole en 1498.

Il existe dans une lettre écrite de Valence (Espagne), le 28 avril 1446, par Lorenzo di Matteo Strozzi à sa mère, Alessandra Macinghi, à Florence.

On le lit également dans un document où il est question d'une tenture : *L'Histoire de Samson*, et d'une suite : *La Fable de Phaéton*.

La lettre datée de Bruges, 22 juin 1448, est adressée à Giovanni di Cosimo de' Medici, à Florence ; elle porte la signature : tuo Fruoximo in Brugia.

2. On sait que le mot *lisse* vient de *licicium*, on écrit aussi *lice* ; c'est l'orthographe *lisse* qui se trouve dans l'édit de Louis XIV sur la création de la manufacture royale des meubles de la couronne. On sait aussi que la haute lisse se fait sur un métier vertical et la basse lisse sur un métier horizontal.

De là des confusions qui datent de loin, car dans les plus anciens écrits il en est de même, ce qui rend difficile l'histoire des origines de la tapisserie proprement dite.

Avec le mot *arazzo* on sait du moins à quoi s'en tenir.

II

LES dix pièces des *Actes des Apôtres* ont reçu des dénominations diverses, contradictoires, absurdes en quelques cas : à côté de variantes admissibles, car elles ne peuvent donner lieu à aucun doute sur le sujet, il est des titres qui dénotent l'ignorance du rédacteur des inventaires ; le plus souvent ce ne sont que des scribes qui ne voient dans un objet d'art qu'un article de comptabilité, mais alors leurs chefs devaient les surveiller ; il est utile, je crois, de signaler ces bévues.

La *Pêche miraculeuse*.

On dit aussi la *Navicelle ;* les deux titres sont justes. *Apparition de Jésus-Christ à saint Pierre* n'est pas suffisamment explicite.

La *Vocation de saint Pierre*.

On dit aussi *Paissez mes brebis ; Conduis mon troupeau*. Le titre *Saint Pierre recevant les clefs du Paradis* peut, en certains cas, donner lieu à erreur, car il est des répliques de la tapisserie où les clefs ne figurent pas.

La *Guérison du paralytique*.

On trouve aussi le *Temple ; saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique à la porte du Temple* ; quelquefois *possédé* remplace *paralytique*, et *Jésus-Christ* ou *saint Philippe* sont à la place des apôtres Pierre et Jean.

La *Mort d'Ananie*.

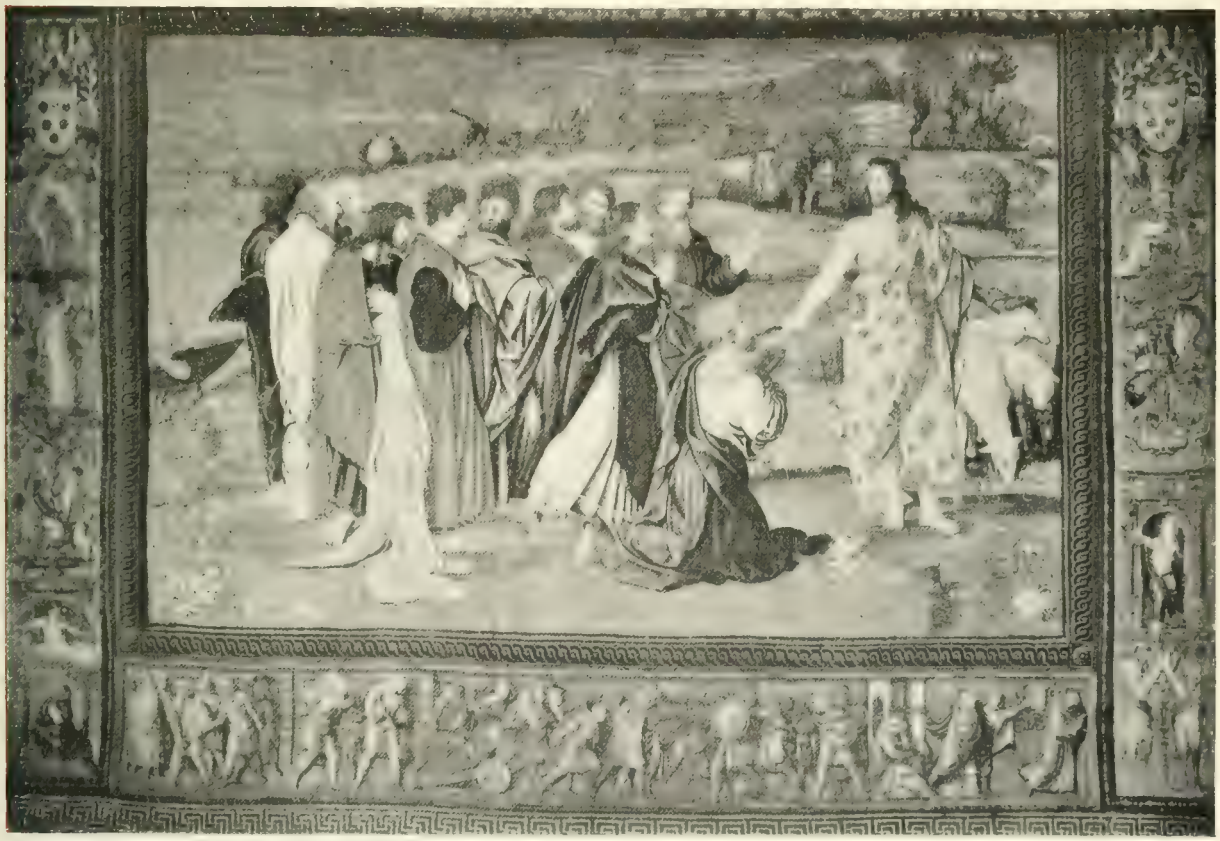
On lit aussi l'*Histoire d'Ananie* ; la *Mort d'Ananie et de Saphire ;* la *Punition d'Ananie et de sa femme*. Dans un inventaire

administratif, cette pièce est marquée la *Guérison du possédé* ; cette erreur ne serait pas croyable, si le pointage ne démontrait que c'est bien de la *Mort d'Ananie* qu'il s'agit.

La *Lapidation de saint Étienne.* Les variantes de détail n'ont pas d'importance.

La *Conversion de saint Paul*, même observation.

Elymas frappé de cécité. Ici on trouve : *Saint Paul interrogé devant le proconsul ; Saint Paul convertissant le proconsul Sergius ;* ces titres s'expliquent à la rigueur, mais ce qui est singulier, c'est l'erreur com-



La Vocation de saint Pierre. (Photographie d'ALINARI de Florence.)

mise par Prud'hon, l'un des peintres les plus distingués de France ; étant à Rome en 1785 et jugeant les *Actes*, il écrit d'*Elymas : « Saint Paul guérissant un aveugle en « présence d'un consul ou tribun ou quel- « qu'autre romain en dignité dont j'ignore « le nom.* »

Raphaël avait pour thème le texte suivant des *Actes des Apôtres :*

« Elymas le magicien, ayant tenté de « détourner de la foi le proconsul Sergius, « homme sage et prudent, saint Paul ayant « les yeux fixés sur lui, lui dit : « Homme « rempli de toutes sortes de ruses et de « perfidies, fils du diable, ne cesseras-tu « point de pervertir les voies du Seigneur « qui sont droites ? C'est pourquoi voici dès « maintenant la main du Seigneur sur toi, « et tu seras aveugle et tu ne verras pas le « soleil jusqu'à un certain temps.

« Et aussitôt l'obscurité et les ténèbres « tombèrent sur lui ; et allant çà et là il

« cherchait qui lui donnerait la main. »

Prud'hon, il est vrai, n'a vu que la partie supérieure de la tapisserie, mais l'expression du visage d'Elymas marque bien « et aussitôt l'obscurité et les ténèbres tombèrent sur lui ». Et puis, n'est-il pas naturel qu'avant de juger comment l'artiste a interprété un texte, on prenne connaissance de l'écrit ?

Saint Paul et saint Barnabé à Lystre.

Variantes : le *Sacrifice du veau ;* les *Israélites retombant dans l'idolâtrie ;* le *Sacrifice de saint Paul ; Saint Paul déchirant ses vêtements.*

Saint Paul à l'Aréopage.

On dit aussi *Saint Paul à Éphèse ;* dans l'inventaire de Léon X, cette tapisserie est désignée d'une singulière façon : *Saint Paul prêchant à l'aveugle qui recouvre la vue, avec une idole d'Hercule qui soutient le ciel dans la bordure.* La bordure est toujours contre *Saint Paul à l'Aréopage ;* l'erreur de l'inventaire ne s'explique pas, surtout dans un document aussi officiel.

Saint Paul en prison.

Variante : Le *Tremblement de terre.*

Après les inventaires, voici quelques-unes des confusions et des erreurs des écrivains.

Quatremère de Quincy, dans son chapitre sur les tapisseries d'après Raphaël [1], ne cite pas la *Conversion de saint Paul,* la *Lapidation de saint Étienne* et *Saint Paul en prison,* et ne fait pas de distinction entre la suite des *Actes des Apôtres* et les autres tapisseries d'après Raphaël ; on ne peut faire fond sur cet écrivain, du moins en ce qui concerne les *Actes.*

Le marquis de Laborde, dans sa *Renaissance des arts à la cour de France,* met à onze le nombre des pièces des *Actes des Apôtres.* Cette erreur a été commise par d'autres auteurs, soit qu'ils aient compris dans les *Actes* le *Couronnement de la Vierge,* qui cependant n'est arrivé à Rome qu'en 1537, soit qu'ils aient inexactement interprété une note de paiement publiée par Gaye dans son *Carteggio,* où il est écrit que, le 21 avril 1518, on a acquitté les frais de transport de *onze* tapisseries venant des Flandres par Lyon ; à cette date l'envoi ne pouvait contenir que sept tapisseries des *Actes,* les trois autres n'étaient pas terminées.

Passavant [1] a, selon mon opinion, été beaucoup trop affirmatif dans ses attributions des bordures aux diverses tapisseries ; je traite plus loin en détail la question des bordures.

III

SEPT pièces des *Actes* arrivent à Rome en 1518.

La *Mort d'Ananie, Saint Paul à l'Aréopage,* le *Tremblement de terre* sont reçues l'année suivante.

Le 26 décembre 1519, jour de la fête de saint Étienne, Léon X inaugure la tenture à la Sixtine.

Dans quel ordre les tapisseries étaient-elles disposées contre les trois parois de la chapelle ?

Aucun document contemporain ne fournit de renseignement ; nous savons seulement, à cause de leurs dimensions, que la *Lapidation de saint Étienne* était placée sur la paroi de gauche, au fond, et que le *Tremblement de terre* occupait, à droite, l'étroit espace qui sépare la tribune des chanteurs de la balustrade.

Bunsen [2] cependant, dans la *Descrip-*

1. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël.* 1824.

1. Passavant, *Raphaël d'Urbin,* 1839 et 1856.

2. Platner, Bunsen, Gherard Roestell, *Beschreibung der Stadt Rome.* Ouvrage collectif dont le premier volume est de 1829 ; le volume où Bunsen s'occupe des *Actes* est de 1832.

tion de la Ville de Rome, a essayé de déterminer les places ; l'auteur a fait autorité, en ce sens que ce qu'il a écrit sur les *Actes* a été accepté par Passavant et que Passavant, plus connu que Bunsen, a été accepté par presque tous les auteurs qui ont écrit sur le sujet.

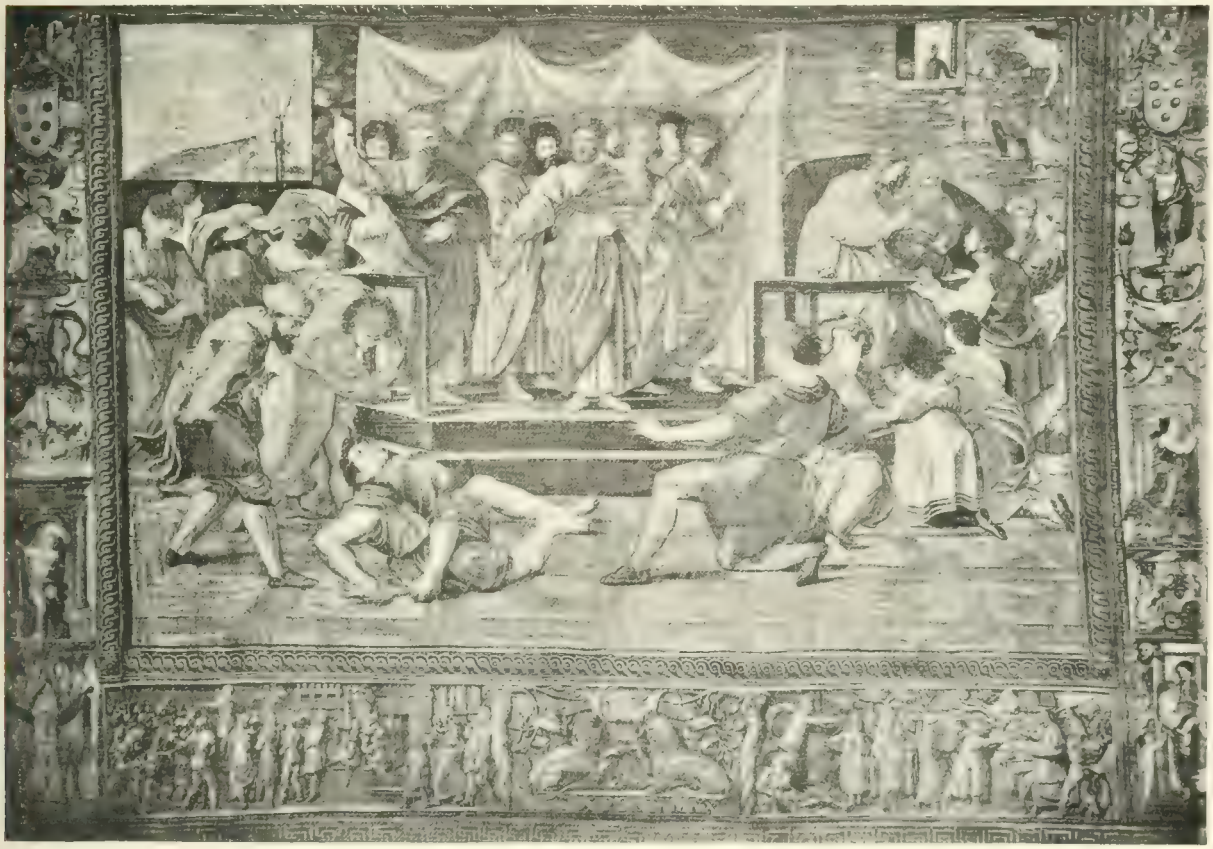
Voici ce que dit Bunsen :

A partir de la balustrade, à gauche :

Ananie,
La Guérison,
Saint Étienne,
La Vocation.

A droite :

Le Tremblement de terre,
L'Aréopage,
Lystre,
Elymas.



La mort d'Ananie (Photographie d'Alinari de Florence.)

Sur les deux côtés de l'autel :

La Conversion de saint Paul,
La Pêche miraculeuse.

Pour cette répartition Bunsen s'appuie simplement sur une hypothèse ; il suppose *qu'on a dû* placer, sauf pour la *Lapidation de saint Étienne*, ces tapisseries dans un ordre rationnel, c'est-à-dire grouper d'un côté les faits relatifs à saint Pierre et de l'autre les faits relatifs à saint Paul.

C'eût été en effet très logique, mais rien ne démontre qu'il en a été ainsi ; on peut même faire observer que la division logique des tapisseries n'a jamais été suivie ultérieurement dans les diverses salles du Vatican ornées par les tentures.

Il est regrettable que Bunsen se soit abstenu de donner les dimensions exactes

des pièces et celles des panneaux de la plinthe. C'eût été un argument solide en faveur de son hypothèse; mais l'auteur se plaît dans les suppositions et les à peu près très à la mode de son temps, et se contente de dire que chaque panneau a environ vingt pieds allemands de long (ce qui fait 6 mètres 22), sauf le petit panneau de gauche qui a *environ* un tiers de moins que les autres.

L'hypothèse de Bunsen n'a pas eu du reste de conséquence, puisque, je le répète, elle n'a pas été admise par le Vatican pour les dispositions adoptées plus tard; ce qu'il dit des pilastres et des bordures sera apprécié plus loin.

Les tapisseries ne sont pas restées longtemps à la Sixtine.

En 1521, elles sont enlevées et mises en gage.

En 1527, pendant le sac de Rome, elles disparaissent en partie; la moitié inférieure d'*Elymas* est coupée et sans doute brûlée pour recueillir l'or de la trame.

On veut que le pape Clément VII eut l'intention de les racheter à Lyon, où elles étaient en 1530, et que le pape Paul III (pontificat de 1535 à 1550) les fit disposer dans diverses salles du Vatican, et qu'il prit l'habitude, maintenue pendant longtemps, de les faire tendre au dehors de la basilique de Saint-Pierre pour la procession de la Fête-Dieu.

D'un autre côté, Vasari, dans sa vie de Raphaël, écrit: « Si conserva ancora nella capella papale. » Or, la première édition de Vasari est de 1550; il avait été à Rome vers 1529, puis en 1538, en 1544 et en 1546, c'est-à-dire au moment où il rédigeait son ouvrage; en 1550, le pape Jules, qui le connaissait particulièrement, l'invite à assister à son couronnement.

Vasari est de nouveau à Rome dès l'avènement du pape Pie V, en 1565; sa seconde édition paraît à Florence en 1568 et contient, comme la première, la mention « si conserva ancora nella capella papale »; l'auteur ne fait pas d'allusion au rapt de 1527, ni à la restitution faite par le connétable de Montmorency, en 1553, au pape Jules III de deux au moins des pièces enlevées.

En 1798, la tenture est de nouveau volée, puis mise en vente à Paris par des brocanteurs.

Enfin, en 1808, le pape Pie VII put réunir toutes les pièces au Vatican, sauf la partie inférieure d'*Elymas*.

Vers 1818, Pie VII les fit placer, avec d'autres tapisseries, dans les appartements, dits de Pie V, situés au-dessus de la chapelle Sixtine.

Elles sont mises là sans ordre rationnel et mêlées par des pièces étrangères aux *Actes*.

Le pape Grégoire XVI les fit établir dans la Galerie où elles sont encore avec les tapisseries de la *Scuola nuova*, ainsi désignées par opposition à la *Scuola vecchia*, terme réservé aux *Actes*.

Dans cette galerie des tapisseries, les *Actes* étaient disposés comme il suit :

A gauche en entrant :

La Mort d'Ananie,
La Vocation de saint Pierre,
Saint Paul à l'Aréopage,
Saint Paul et saint Barnabé à Lystre.

A droite en entrant :

La Conversion de saint Paul,
La Guérison du paralytique,
La Pêche miraculeuse,
La Lapidation de saint Étienne,
Saint Paul en prison.

Sur le côté droit, plusieurs tapisseries qui ne font pas partie des *Actes*, étaient intercalées dans la suite, comme dans les appartements de Pie V.

La partie supérieure d'*Elymas* était hors de la galerie, au-dessus de la partie des salles des cartes de géographie.

L'ordre n'est plus le même que dans les appartements de Pie V, mais il n'est pas plus logique.

J'ai mentionné avec détail les deux seules anciennes dispositions qui nous sont connues, parce qu'elles ont de l'intérêt pour les attributions des bordures.

Saint Paul et saint Barnabé à Lystre. (Photographie d'Alinari de Florence.)

IV

APRÈS avoir servi à la tenture de la Sixtine, les modèles des tapisseries et des bordures restèrent dans les Flandres, sauf la *Conversion de saint Paul*, en la possession, dès 1521, du cardinal Grimani à Venise ; ce qui indique que les premières répliques de cette pièce ont été faites d'après une copie.

On ne comprend pas comment ces modèles ont été ainsi abandonnés. Peut-être Léon X a-t-il eu l'intention de les faire remettre sur les métiers ? Mais après lui le Saint-Siège, dont ils étaient la propriété, aurait dû les réclamer.

Il n'entre pas dans mon cadre de relater même les principales répliques de la tenture exécutées dans les Flandres et ailleurs, soit sur les originaux, soit sur des copies faites d'après les modèles ou d'après des tapisseries (1) ; ce qui n'est pas douteux, c'est que les cartons qui avaient servi à Van Aelst sont restés plus d'un siècle dans les Flandres, et que, durant cette période, trois cartons et les bordures ont disparu.

En 1630, ils arrivèrent en Angleterre, découpés par bandes, dans le sens vertical, piqués de coups d'épingles, usés en partie, repeints par endroits, fatigués par le service; quelques-uns furent envoyés à la manufacture de tapisseries de Mortlake pour être mis en œuvre.

Puis on rassemble les morceaux ; l'opération fut généralement bien faite ; cependant quelques bandes n'ont pas été ajustées avec assez de soin.

Les modèles ainsi reconstitués furent placés dans divers palais, notamment à Hamptoncourt dont ils prirent le nom. Grâce à S. M. la Reine Victoria, ils sont maintenant dans un musée public.

Là, comme précédemment, ils ont été l'objet de nombreuses études. Ce n'est pas ici le lieu de passer en revue même les plus sérieuses critiques qui ont été faites (2); il suffira de dire que tous les auteurs admettent la collaboration de Penni, de Jean d'Udine, de Jules Romain, non seulement pour les colorations mais pour une partie des compositions et des figures. Quelques écrivains ont été entraînés par une mode de plus en plus en usage, qui consiste à enlever des ouvrages à un artiste pour les donner à un autre : M. Hermann Dollmayr, dans son *Rafaels Werkstaette*, déclare carrément et sans donner de preuve à l'appui que la *Vocation de saint Pierre* et la *Pêche miraculeuse* ne sont pas de Raphaël mais de Penni dit Fattorino ; l'auteur avoue qu'il n'a pas eu le temps d'aller étudier les modèles à Londres et les tapisseries au Vatican !

Il n'a vraiment pas eu de chance dans son choix : les deux pièces qu'il cite sont parmi les meilleures de la série.

Que dans les *Actes* il y ait des inégalités, c'est évident : la *Conversion de saint Paul* et la *Lapidation de saint Étienne*, sauf pour la figure du saint, sont médiocres, on ne peut le méconnaître.

Que Raphaël se soit fait aider, ce n'est pas contestable ; le temps lui aurait manqué pour les achever seul. Je crois que dans l'état de repeint où sont les modèles, il est bien hasardé de dire quelles sont les parties où ont mis la main Penni, Jean d'Udine et Jules Romain.

Après tout, peu importe.

Raphaël a accepté la commande de Léon X ; il a touché le prix de son travail; si dans les cartons il en est d'une valeur fort contestable, c'est qu'il les a jugés dignes de lui ; il a couvert de son grand nom tous ses collaborateurs; cela suffit, il est responsable.

Il n'est pas possible de parler des cartons sans citer Vasari.

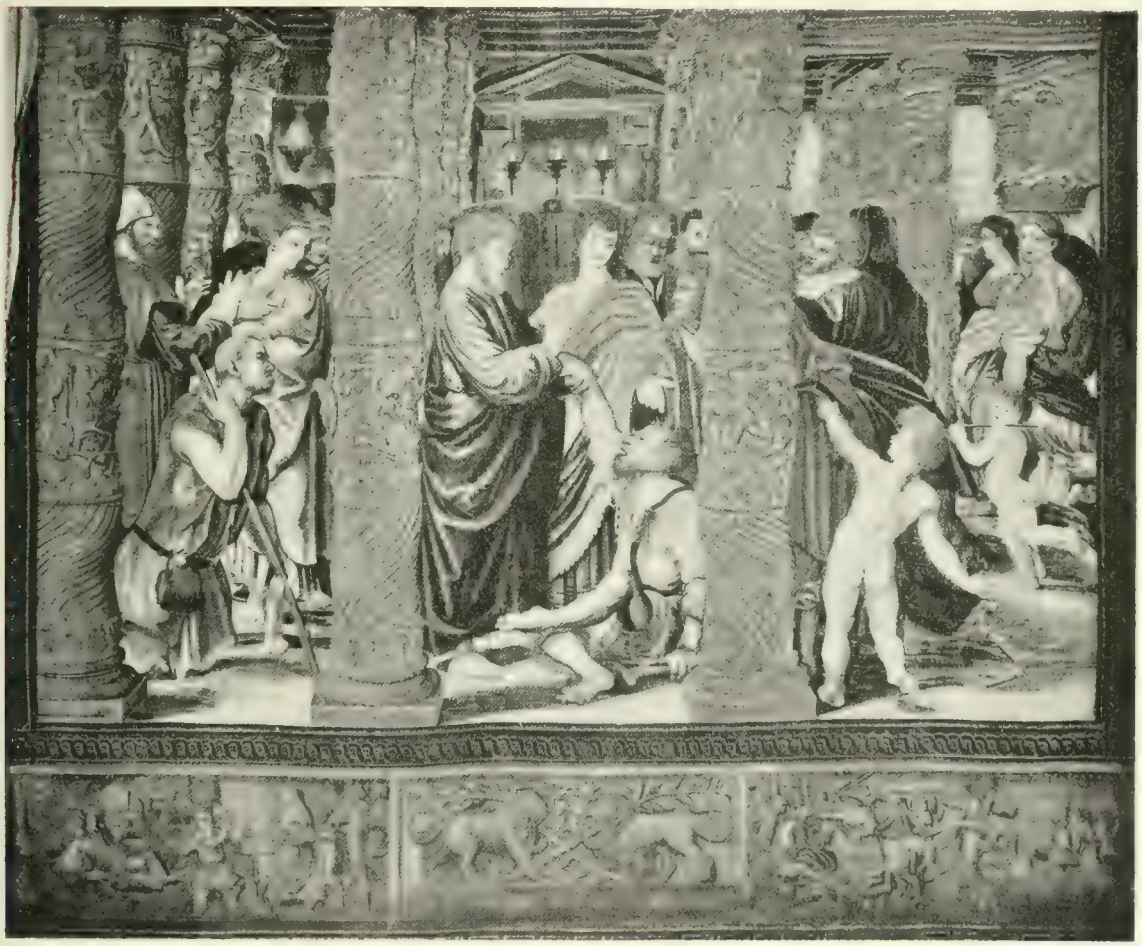
« Similmente venne volontà al papa di « far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di « sera in filaticci ; perche Raffaello fece in « propria forma e grandezza tutti di sua

1. Les répliques ont été mentionnées dans les ouvrages de Passavant, de Müntz ; Mgr Barbier de Montault, dans son *Inventaire des tapisseries de haute-lisse à Rome*, a marqué deux pièces : la *Vocation* et *Lystre*, qui sont en double au Vatican, mais qui ne sont pas de l'atelier de Van Aelst.

2. En 1891 on a exposé à Paris une suite de toiles peintes dites les toiles de Loukhmanoff du nom du marchand russe qui en avait été propriétaire ; on a publié en même temps un travail du professeur Schevyreff, de l'université de Moscou, ayant pour but de prouver que ces toiles étaient les modèles originaux des *Actes des Apôtres*. Je fus chargé par le ministère des Beaux-Arts de France de faire un rapport sur les toiles. Je suis donc tenu sur la question à la discrétion professionnelle.

« mano i cartoni coloriti, i quali furono « mandati in Flandra a tessersi, e finiti i « panni vennero a Roma. »

De Giovanni Francesco Penni, dit Il Fattore, Vasari rapporte que Raphaël le prit chez lui avec Jules Romain et qu'il tenait les deux comme ses fils. Penni dessinait dans la manière de Raphaël à s'y méprendre comme en font foi les dessins du *libro* de Vasari ; il travailla aux loges avec Giovanni da Udine et Perino del Vaga ; il excellait dans la peinture à l'huile, à la fresque et à la détrempe, « onde fu di « grande aiuto a Raffaello a dipingnere



La Guérison du paralytique. (Photographie d'ALINARI de Florence.)

« gran parte de' cartoni dei panni d'arazzo « della capella del papa e del consistoro e « particolarmente le fregiature ».

Donc, d'une part, Vasari assure que Raphaël a fait les cartons à la grandeur de l'exécution et les a peints de sa propre main, et d'autre part, il laisse entendre que Penni a été d'un grand secours à Raphaël en peignant une grande partie des cartons, et particulièrement les bordures.

Il y a contradiction, c'est clair, mais seulement pour la mise en couleur ; nulle part Vasari laisse entendre que Raphaël a eu des collaborateurs pour les compositions.

V

CE n'est pas en critique d'art, ni en esthète que j'ai été étudier les cartons de Raphaël, mais en homme pratique, et au seul point de vue de leur fonction essentielle, qui était de servir de modèles de tapisserie.

Avant d'entrer dans quelques détails, je dois expliquer la signification des termes que je vais employer ; c'est nécessaire, parce que ces termes ne sont pas compris par tout le monde de la même façon. Les mots sont ceux qui ont été adoptés par l'illustre Chevreul qui, de 1824 à 1883, fut directeur des teintures aux Gobelins ; ils sont restés dans l'usage de la manufacture.

Les *tons d'une couleur* sont les différents degrés d'intensité dont cette couleur est susceptible, suivant que la matière qui la représente est pure ou simplement mélangée de blanc et de noir.

La *gamme* est l'ensemble des tons d'une même couleur. La couleur pure ou franche est le ton normal de la gamme : une gamme peut être composée d'un très grand nombre de tons, cent, si l'on veut, et même plus. Dans la pratique de la tapisserie une gamme d'une quarantaine de tons est regardée comme très forte ; à mon sens, une gamme de dix tons du clair à l'obscur est suffisante en tapisserie. Dans une gamme bien faite les tons doivent être gradués de façon à se tenir tous à égale distance les uns des autres.

Les *nuances d'une couleur* sont les modifications que cette couleur éprouve par l'addition d'une autre couleur qui la change sans la ternir.

La *gamme rabattue* est celle dont les tons clairs comme les tons foncés sont ternis par du noir.

Dans les parties les plus saines des cartons de Raphaël, c'est-à-dire dans celles qui paraissent n'avoir pas été repeintes, ou qui l'ont été avec intelligence, on remarque l'absence de gammes rabattues.

Du grand clair à l'obscur d'une draperie, il y a le moins possible de tons intermédiaires et les deux extrêmes ne sont jamais aux deux bouts de la gamme.

Supposons une gamme de dix tons, le numéro 1 correspondant au ton le plus clair et le numéro 10 au ton le plus foncé. Raphaël n'a pas été au delà du n° 3 pour le clair et du n° 8 pour le foncé ; pour le passage il n'a pas employé tous les tons représentés par les numéros 4-5-6-7.

J'ai noté des draperies à trois tons seulement y compris le clair et l'obscur de la même couleur ; c'est précisément la manière de Massacio dans la chapelle Brancacci à Florence, où Raphaël a étudié. Dans d'autres j'ai compté quatre tons de la même couleur pour l'obscur et la demi-teinte et deux tons d'une autre couleur pour les parties claires.

Ce parti de mettre les lumières dans une couleur différente est assez fréquent ; dans *Saint Paul à l'Aréopage*, par exemple, une draperie verte dans le creux des plis passe au jaune franc dans les parties saillantes. Le jaune n'est pas venu là pour simuler un tissu à reflets, mais par procédé décoratif d'un effet certain dont on trouve de nombreux exemples dans les mosaïques.

Les tuniques des vieillards de l'Apocalypse, dans l'arc triomphal de Galla Placidia, du Ve siècle, à Saint-Paul hors-les-murs, à Rome, sont bleues dans le fond des plis et blanches en avant.

On observe dans beaucoup de mosaïques des traits d'or dans les vêtements. Ce n'est nullement pour imiter des tissus brochés

d'or, puisque l'or est également employé dans les accessoires, les meubles et même les parquets et les terrains, c'est tout simplement pour accentuer les lumières.

Raphaël a donc visiblement traité ses cartons avec une grande sobriété ; on peut même dire que, dans certains cas, il a poussé sa sobriété trop loin.

Ainsi pour les carnations il n'a employé que quatre colorations: l'une pour les vieillards et les malades, une autre pour les hommes adultes, une troisième pour les

Saint Paul à l'Areopage. (Photographie d'Alinari de Florence.)

femmes et la quatrième pour les enfants ; encore celles des femmes et des enfants sont très voisines; comme pour les draperies les tons sont pris dans la moyenne de la gamme.

La même observation se fait dans d'autres ouvrages de Raphaël, surtout dans les carnations des personnages de la *Sainte Cécile* du musée de Bologne. Seulement là les tons, vraiment par trop pareils, sont pris dans les numéros accentués de la gamme ; cette uniformité nuit au tableau.

Dans certaines carnations des *Actes* on trouve, comme dans les draperies, des coups de pinceau trop énergiques et posés avec une sorte de brutalité; sans aucun doute ce sont des retouches de quelque *imbrattatore* barbouilleur.

Je n'ai découvert dans aucun des cartons

l'intention de Raphaël de voir introduire dans le tissu de la soie et de l'or.

Si c'est à dessein qu'il n'a pas marqué les places de l'or et de la soie, cela prouverait, à mon sens, que Raphaël a eu, soit par intuition, soit à la suite d'observations, un très juste sentiment de ce que doit être une interprétation textile.

Je ne crois pas avec Passavant que les étoiles d'or de la robe du Christ dans la tapisserie la *Vocation de saint Pierre* soient de l'invention de Raphaël et que par l'usage elles aient été effacées du modèle; la peinture n'en porte pas la moindre trace; on ne les retrouve pas dans une réplique de la tapisserie qui est dans la même galerie du Vatican.

Depuis bien longtemps il est dans l'usage de ceux qui veulent vanter une tapisserie de faire remarquer « qu'elle est tissue de soie et d'or»; cette prétendue qualité est, à mes yeux, un défaut.

Une tapisserie, comme une peinture, doit, autant que possible, résister à l'action que le temps exerce sur ses colorations ; si la résistance des couleurs est inégale il s'en suivra nécessairement une rupture de l'harmonie générale.

Hé bien, alors même que la tapisserie est exclusivement tissue de laines, la rupture a lieu après que la pièce a *fait son jeu*, comme on dit dans les ateliers.

J'ai à cet égard des notes nombreuses et probantes ; il me serait facile de citer des tapisseries modernes où les laines ont subi des altérations de couleur quelques années après l'achèvement de la pièce, et quelquefois même pendant que la pièce était encore sur métier.

Pour ne pas faire le procès,qu'elle mérite bien cependant, à la chimie tinctoriale de notre temps, car est elle inférieure aux procédés des Coptes du commencement de notre siècle, et à ceux des Flamands du beau temps, je vais analyser une tapisserie d'après Le Brun, tissée aux Gobelins en 1676: l'*Audience donnée par le Roi Louis XIV à Fontainebleau au cardinal Chigi, légat du pape*, de la suite célèbre :

L'*Histoire du Roi*.

En comparant l'envers de la tapisserie, toujours tenue à l'abri de la lumière, avec l'endroit, et en admettant la gamme de dix tons, j'ai constaté que les violets et les bleus avaient baissé de trois tons, les carnations, les jaunes et certains rouges de deux tons, alors que les orangés, les verts, les gris et certains rouges sont restés à la hauteur primitive.

Et qu'on remarque bien que l'*Audience* est parmi les tapisseries des Gobelins les mieux conservées et que sous Louis XIV l'atelier de teinture était infiniment mieux dirigé que bien souvent depuis cette époque.

La fugacité de certaines couleurs, la résistance d'autres couleurs est chose connue depuis qu'on teint des matières textiles, mais jamais les peintres de modèle de notre temps n'ont voulu tenir compte des observations qu'on leur a faites à ce sujet.

Le chimiste Roard, directeur de la teinture aux Gobelins, de 1803 à 1816, a écrit à ce propos, en parlant des peintres de l'école de David : « Je leur ai fait observer « que pour nous rapprocher le plus possible « de leurs tableaux, nous ne pouvions don- « ner aux tons si clairs qu'ils demandaient « la même solidité et la même durée à « l'air que celles des demi-teintes et des « couleurs foncées; qu'après un temps assez « court, l'harmonie qui existait primitive- « ment serait détruite et qu'enfin par leur « faute on dirait plus tard que l'art de la

« fabrication des tapisseries a rétrogradé « malgré les perfectionnements nouveaux « et très importants apportés, tant dans « cette même fabrication, que dans les tein- « tures. Cependant on ne tint aucun compte « de ces motifs si positifs; l'administration « des Gobelins fut obligée de céder au dé- « sir de ces grands peintres et de se con- « former à leurs exigences. »

En ce qui concerne la résistance des couleurs et les prétentions des peintres, Roard a parfaitement raison; il se trompe étrangement lorsqu'il parle des perfectionnements dans la fabrication des tapisseries et des progrès dans l'art de la teinture, dans la première période du XIXe siècle. Les Gobelins étaient depuis longtemps, à ce double point de vue, bien au-dessus des anciens ateliers flamands et français.

Tous ceux qui ont observé les degrés de résistance des laines et des soies teintes, ont constaté qu'à couleurs égales et à conditions d'âge et de milieu pareilles, les soies teintes perdent plus vite leur intensité que les laines : si, par exemple, la laine descend de trois tons sur dix, la soie descendra de cinq à six tons.

Sans doute l'introduction de la soie

Élymas frappé de cécité (Photographie d'ALINARI de Florence.)

donne, dans les commencements, à la tapisserie plus de brillant, mais l'éclat n'a pas de durée; par suite l'harmonie des colorations, si nécessaire cependant, sera rompue, et le dommage sera en raison de la quantité de soies mêlée aux laines.

On peut en dire autant de l'usage des fils d'or; l'or se ternit vite et le fil si éclatant au début prend un aspect métallique terne et indécis.

Du reste l'expression *fils d'or* n'est, très généralement, que de style, ces fils étant d'habitude des brins de soie recouverts.

La dissection et l'analyse des fils d'or de la tapisserie l'*Audience du légat* a donné pour un poids de 494 les résultats suivants: Soie, 157 — argent, 310 — cuivre, 024 — or, 003.

Je n'ai pu faire analyser les fils d'or des *Actes*, mais certainement ils ne sont pas de bon aloi, et c'est fort heureux.

On croit que la partie inférieure d'*Elymas frappé de cécité* a été brûlée dans l'espoir de recueillir l'or dont était tissée l'inscription du socle sur lequel est posé le siège du proconsul; la fonte a sans doute donné des résultats à peu près nuls, après quoi on aura renoncé à l'incinération; le même fait est arrivé plus tard, lors du rapt, en 1798, des tapisseries de la *nuova scuola*

On sent ma conclusion.

La meilleure tapisserie est celle qui est faite exclusivement avec de la laine et avec le moins de couleur possible.

Je sais bien que je prêche dans le désert en un temps où, les défauts en art étant souvent pris pour des qualités, bien des gens donnent la préférence aux tapisseries qui présentent avec des carnations décolorées, des couleurs décomposées, des tons heurtés et une accumulation de fils métalliques cuivreux introduits dans le tissu sans raisons plausibles; toutes ces incohérences sont pour les amateurs de cette école les bienfaisants effets de la patine du temps !

Voyons maintenant le parti que les tapissiers des Flandres ont tiré des modèles de Raphaël.

VI

Au cours de l'année 1515, les modèles sont confiés aux ateliers de Van Aelst établi à Bruxelles et réputé le meilleur tapissier du temps.

Il faut croire cependant qu'à Rome on n'était pas sans quelques craintes sur les capacités de Van Aelst, car Bernard Van Orley, élève et ami de Raphaël, fut chargé de suivre les travaux.

On a dit que Michel Coxcie fut adjoint à Van Orley ; c'est évidemment une erreur. Coxcie étant né en 1499, était beaucoup trop jeune ; la méprise vient sans doute de ce que Coxcie était élève de Van Orley et dans son atelier au moment du tissage des tapisseries.

A la fin de l'année 1518, la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre*, la *Lapidation de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*, la *Guérison du paralytique*, *Elymas frappé de cécité*, *Saint Paul et saint Barnabé à Lystre*, étaient sur les murs de la Sixtine. Les trois autres pièces arrivèrent à Rome l'année suivante.

Nous ne savons pas dans quel mois de l'année 1515 les tapisseries ont été mises sur métiers ni dans quels mois des années 1518 et 1519 elles ont été levées cependant la durée du travail peut être estimée approximativement à trois ans.

Pour réaliser la tenture dans ce délai, il a fallu nécessairement monter chaque pièce sur un métier à part ; il est même probable que les bordures ont été tissées sur des chaînes spéciales.

Les modèles, sans bordures, ont été pour les besoins de la fabrication, coupés en bandes verticales à raison de quatre à cinq par pièce ; par suite le tissage a eu lieu dans le sens horizontal ; comme dans la verticale les modèles ont 3 m. 65 cm., c'est sur cette limite que les tapissiers ont pu se mouvoir en largeur, ce qui donne trois ouvriers par métier ; à moins de cas exceptionnels, il faut d'habitude à chaque tapissier un peu plus d'un mètre pour travailler sans être gêné dans ses mouvements.

Van Aelst a donc dû mettre à l'ouvrage environ vingt-cinq à trente tapissiers simultanément et, quelque bien monté que pouvait être son atelier, il est fort probable qu'il n'avait pas à sa disposition un pareil nombre de tapissiers de première qualité; cela se voit bien au surplus. Il y a dans l'exécution des différences très sensibles d'une pièce à l'autre et même dans les diverses parties d'une même pièce.

Le temps approximatif de la durée du tissage, le nombre probable d'ouvriers employés sur chaque métier ne sont pas suffisants pour apprécier le plus ou moins de rapidité de l'exécution ; il nous manque un facteur important : le métrage exact de la tenture.

J'en fais l'aveu ; ici le bât me blesse.

Malgré mon désir, mes tentatives, mes calculs, je ne suis pas arrivé à un résultat satisfaisant.

Mon ambition était d'avoir :

1° les mesures justes des modèles,

2° les mesures des tapisseries avec et sans les bordures,

3° les mesures des panneaux latéraux de la Sixtine,

4° les mesures des pilastres peints qui partagent et terminent les panneaux.

N'ayant pas eu la bonne fortune de pouvoir prendre moi-même ces mesures, j'ai cherché si d'autres avaient été plus heureux.

La Conversion de saint Paul. (Photographie d'Alinari de Florence.)

J'ai trouvé qu'en général les auteurs dont je connais les travaux, avaient évité ces questions, et s'étaient contentés de dire que les tapisseries avaient des dimensions différentes — ce qui saute aux yeux pour qui les a regardées. Quelques-uns ont donné la mesure de la plinthe depuis la barrière jusqu'au fond, mais n'ont pu naturellement fournir de note sur les surfaces occupées par les tapisseries sur le mur où a été peint le *Jugement dernier*. Plusieurs ont fourni les dimensions des tapisseries ; j'ai trouvé de tels écarts entre ces mesurages que je suis bien certain que les mesures ont été prises de façons très différentes : sans les bordures ; avec les petites bordures inté-

rieures seulement ; avec les petites et les grandes bordures.

Je n'ai pas besoin de faire remarquer que pour les dimensions relatives des tapisseries et des modèles, il ne faut tenir aucun compte des reproductions résultant des photographies ou des dessins. Aucune reproduction, — les miennes pas plus que les autres, — ne donne la suite des *Actes* à une échelle déterminée, la même pour toutes; c'est fâcheux, puisqu'ainsi une tapisserie de 5 mètres de large est de la même grandeur qu'une autre de 4 mètres ; mais si on ne peut faire un reproche à ceux qui se sont servis de photographies, on peut regretter que les auteurs qui ont eu la chance d'employer des dessinateurs, n'aient pas recommandé d'observer les proportions.

Mais enfin, quoique critiquant chez les autres le procédé par *à peu près*, je vais suivre les mêmes errements ; je le fais à simple titre de renseignement.

N'ayant pu, à mon grand regret, mesurer les tapisseries le mètre à la main, j'ai opéré *de visu*, aidé de divers renseignements qu'on m'a donnés au Vatican ; je parle de quelques tapisseries seulement et sans les bordures.

La plus large est *Elymas ;* toutes les mesures lui donnent 5 mètres 15 ctm.

Après viennent : la *Guérison*, *Ananie*, la *Vocation* d'une largeur de 5 mètres à 5 m. 10.

L'*Aréopage* n'a plus que 4 m. 20 à 4 m. 25.

La *Pêche* mesure 3 m. 90, ou 4 mètres.

Saint Paul en prison n'a plus que 0 m. 80 à 0 m. 90.

Tout cela sous bénéfice d'inventaire, bien entendu.

Les hauteurs devraient être toutes les mêmes, c'est-à-dire, toujours sans bordures, de 3 mètres 65 ; il y a cependant des différences de 10 à 15 centimètres, je crois. Je ne puis attribuer ces écarts à la négligence des tapissiers ; je pense qu'ils résultent du plus ou moins de relâchement de la chaîne.

Pour le carré de l'ensemble de la tenture je me suis livré à bien des calculs ; je n'ai été satisfait d'aucun, m'étant heurté à la question des bordures verticales dont nous ne connaissons pas le nombre primitif exact ; je me hasarde cependant à supposer que les *Actes* peuvent représenter de 240 à 260 mètres carrés.

Pour un temps de trois ans environ, pour neuf ou dix métiers activés par vingt-cinq ou trente tapissiers, ce carré représente par ouvrier une production d'environ 2 mètres $^1/_2$ carrés par an (1).

Ni Van Orley, ni Van Aelst n'ont été à la hauteur de l'importante mission que Léon X leur avait donnée.

Les modèles de Raphaël n'ont pas été traduits avec le respect qu'ils méritaient et peut-être aurait-on mieux fait de les confier à l'un des ateliers qui fonctionnaient alors en Italie sous la direction des tapissiers flamands.

On relève dans les tapisseries des fautes de dessin et des fautes dans les colorations.

Les premières sont excusables, car aucune n'est choquante, et c'est évidemment par jalousie de métier et en exagérant, qu'en 1519, Sébastien del Piombo écrivait à Michel-Ange, après avoir vu les *Actes* à la Sixtine : « E credo la mia tavola sia meglio disegnata che i panni arazi che son venuti da Flandra. » Sébastien faisait allusion à son tableau la *Résurrection de Lazare.*

1. Pendant le règne de Louis-Philippe on a repris aux Gobelins quelques pièces des *Actes* d'après les modèles déposés à la cathédrale de Meaux. La production moyenne annuelle par tapissier a été de la moitié d'un mètre carré. Cette faiblesse tient à la minutie de l'exécution à la mode alors et surtout à ce fait que les tapissiers n'étaient pas payés aux pièces comme jadis, mais au mois, en leur qualité d'employés de la liste civile !

Il est rare de trouver une tapisserie d'une correction de dessin absolue, et cela s'explique.

On commence par prendre un calque sur le modèle ; la chose était regardée comme délicate, car elle était confiée à un dessinateur spécialement chargé des *traits*.

Puis on reporte les traits sur une chaîne tendue mais flexible ; on ne dessine pas sur une nappe pareille avec autant de sûreté que sur une surface solide ; c'est par des pointillés que l'on procède.

Ensuite les fils de chaîne sont envelop pés par les fils de trame roulés sur une broche manœuvrée par le tapissier ; le pointillé n'est qu'un repère, et la broche est pour le tapissier ce que le pinceau est pour le peintre.

On sent les difficultés : il est utile que le tapissier sache dessiner ou tout au moins qu'il ait le sentiment des formes ; mais tous les tapissiers n'ont pas ces qualités au même degré.

Il n'y a donc pas lieu de faire un crime à Van Orley et à Van Aelst d'avoir laissé passer quelques incorrections dans les traits, d'autant plus qu'en définitive elles ne portent pas une atteinte sérieuse à la composition et à l'esprit des modèles.

Pour les colorations, on a le droit d'être plus sévère.

Je tiens compte bien entendu des difficultés du métier.

L'entrepreneur n'est pas toujours assuré du degré de résistance aux actions de l'air, de la lumière et du temps, des couleurs qu'il emploie ; il peut de bonne foi croire qu'une couleur est solide alors qu'elle est fugace. Il ne connaît pas non plus les résultats de la mue de certaines couleurs ; il est arrivé, par exemple, même aux époques de bonnes teintures, que le brun foncé s'est décomposé et a tourné au rouge vif.

D'un autre côté, le tapissier n'a pas toujours à sa disposition des couleurs qui correspondent exactement à celle du modèle

Saint Paul en prison.
(Photographie d'ALINARI de Florence.)

et le teinturier ne peut pas toujours les lui fournir.

En tenant un compte équitable de ces

considérations, je suis arrivé aux conclusions suivantes :

Il y a dans les *Actes* des morceaux conformes aux colorations des modèles.

Il y en a d'autres qui s'éloignent beaucoup trop du modèle en ce sens d'abord, que le tapissier, au lieu d'user, comme Raphaël, de trois tons seulement du grand clair à l'obscur, a employé six et même sept tons de la même couleur et qu'ensuite, au lieu de rester dans la moyenne de la gamme, il est allé aux numéros extrêmes ; et malgré cette multiplication des tons on remarque des passages brusques et heurtés.

Ailleurs le tapissier a juxtaposé des couleurs qui ne s'harmonisent pas, ce qui ne se voit jamais dans les ouvrages de Raphaël, fresques ou peintures.

Les carnations sont dans toutes les tapisseries, les parties les plus faiblement traitées. Dans les visages, les pommettes sont en général beaucoup trop accentuées et font taches ; autour d'elles le tapissier a fait un cercle plein d'un ton plus faible que la partie saillante, et autour de ce premier cercle il en a mis un autre plus faible encore ; l'effet est désagréable.

Quelques parties des tapisseries sont traitées avec une extrême minutie et un détail absolument inutiles.

Enfin il y a abus de l'or ; on en a mis jusque dans les terrains !

Tout ceci est la faute de Van Orley et de Van Aelst.

Il était de leur devoir de surveiller l'échantillonnage, d'obliger les tapissiers à une plus grande sobriété et au besoin de détruire l'ouvrage mal fait.

La sobriété n'aurait nullement gêné les tapissiers ; elle était de coutume dans les Flandres avant l'arrivée des *Actes* et elle a été pratiquée après.

En résumé, la technique des *Actes* n'est pas bonne en général ; avec les modèles de Raphaël on pouvait faire mieux ; les Flandres ont produit au XVIe siècle des ouvrages bien supérieurs comme fabrication.

VII

CEPENDANT les tapisseries sont accueillies à Rome avec la plus grande faveur.

Paris de Grassis, maître des cérémonies de Léon X, les qualifie dans son journal « pulcherrimos, pretiosos, de quibus tota « capella stupefacta est in aspectu illorum, « qui, ut fuit universale judicium, sunt res, « qua non est aliquid in orbe nunc pul- « chrius. »

Vasari en parle avec le même enthousiasme: « Le quale opera fu tanto miracolo- « samente condotta, che reca mariviglia di « vederla ed il pensare come sia possibile « avere sfilato i capelli e le barbe e dato col « filo morbidezza alle carni ; opera certo « piuttosto di miracolo che di artificio « umano, perche in essi sono acque, ani- « mali, casamenti, e talmente ben fatti, che « non tessuti, ma paiono veramente fatti « con pennello. Costo questa opera settanta « mila scudi, e si conserva ancora nella « cappella papale. »

Si Vasari crie au miracle, c'est qu'il estime qu'une tapisserie est d'autant plus parfaite qu'elle imite davantage la peinture. Il avait la même conception des majoliques peintes à plat ; parlant des plaques *dipense nel piano* dont Luca della Robbia a décoré le tombeau de l'évêque Federighi, il écrit : « festoni e mazzi di frutti e foglie si vive e « naturali che col pennello in tavola non si « farebbe altrimenti a olio ; ed in vero questa « opera è maravigliosa. »

Ce n'est pas l'effet décoratif qu'il admire, c'est la virtuosité.

Par malheur pour ce grand art de la tapisserie, l'opinion de Vasari a fini par prévaloir, et les ateliers arrivèrent à concentrer leurs travaux, presqu'exclusivement, dans la reproduction des tableaux ; ils y étaient encouragés de tous côtés. De notre temps M. Ingres, l'illustre peintre français, professait que le rôle de la tapisserie, de la

La Pêche miraculeuse (Photographie d'Alinari de Florence.)

mosaïque, de la céramique était de reproduire les chefs-d'œuvre de la peinture, afin de prolonger leur existence.

La réaction contre le genre faux de l'imitation servile de la peinture est arrivée: les directeurs de manufactures réclament des modèles conçus en vue de l'interprétation textile; en ce qui me concerne, mon modèle

préféré serait celui où la figure humaine ne tiendrait qu'un simple rôle décoratif ; c'est avouer que les cartons de Raphaël ne sont pas mon idéal ; ce sont des tableaux d'histoire, presque tous dignes du grand homme qui les a composés sur un programme arrêté par le pape. Il est probable que si Raphaël, l'auteur des Loges du Vatican, avait été libre, il aurait conçu autrement une tenture de tapisserie.

Les prix payés par Léon X pour la tenture n'ont aucune importance ; il faut cependant citer les auteurs qui les ont mentionnés.

Paris de Grassis, en 1519, dit : 2,000 ducats en or pour chaque pièce.

Marc Antoine Mihiel dit, également en 1519 : A Raphaël 100 ducats en or par modèle ; pour le tissage 1.500 ducats par tapisserie.

Panvinio et P. Giovio disent : 50.000 ducats pour le tout.

Vasari dit : 70,000 ducats.

Il y a donc des écarts considérables, mais aurions-nous un seul chiffre réel que nous ne serions guère plus avancés, puisque les économistes ne sont pas d'accord sur la décroissance du pouvoir de l'argent, même depuis le commencement de notre siècle, à fortiori depuis le XVIe. A cette époque le ducat d'or de la chambre apostolique pesait 3 ½ grammes ; les uns admettent qu'il représentait une valeur de 60 francs en monnaie actuelle, les autres ne vont qu'à 30 francs.

Je ne connais rien à ces affaires, mais ici des personnes, qui ne sont pas économistes de profession, pensent que la seconde évaluation est plus près de la réalité que la première. Elles se basent sur les prix des choses nécessaires à la vie au XVIe siècle, prix que l'on connaît assez bien, et les comparant aux prix payés actuellement dans les mêmes pays, elles concluent que pour vivre de la même façon dans la même contrée, il faudrait au plus un revenu triple.

Du reste le prix vénal d'une œuvre d'art ne signifie rien. Un État paie d'habitude moins qu'un particulier. Un artiste, selon sa situation pécuniaire du moment ou son ambition, prend plus ou moins cher. Il est des cas où le prix d'un ouvrage résulte d'un sentiment supérieur. Lorsque Fra Angelico acceptait une commande, il demandait un prix plus élevé que celui des peintres de son temps ; aux objections qu'on lui faisait il répondait que l'argent n'était pas pour lui, car il le consacrait à la glorification de Dieu !

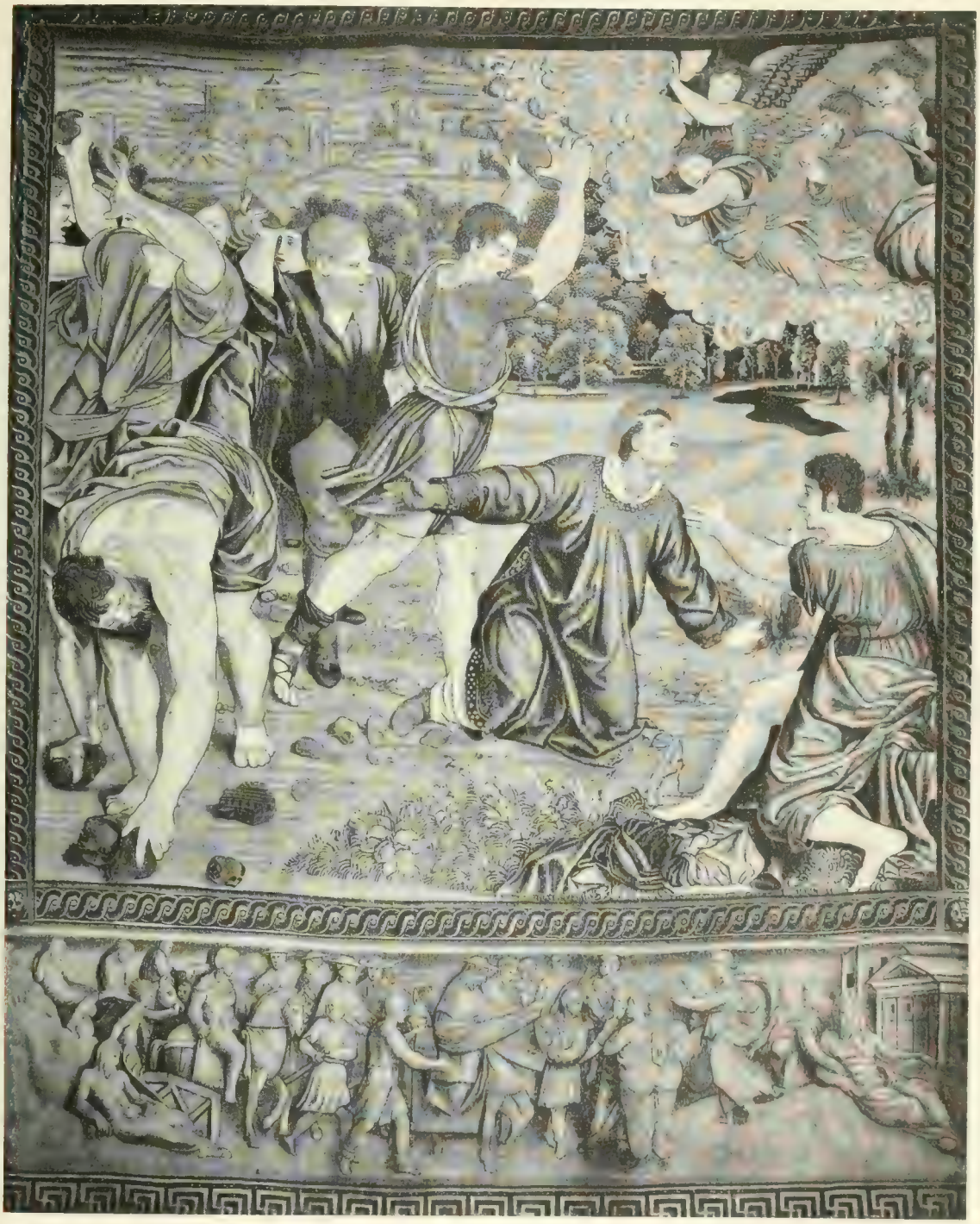
VIII

J'ABORDE maintenant la difficile question des bordures ; elle n'a pas été jusqu'à présent posée sous tous ses aspects, peut-être à cause des problèmes et critiques qu'elle soulève ; je vais l'attaquer de front et je débute par avouer que je vais être en bien des points en contradiction avec les écrivains mes prédécesseurs.

Une tapisserie peut être sans bordures, elle se présente moins bien, mais enfin on peut la concevoir ainsi ; du moment où on l'encadre, elle doit logiquement avoir quatre bordures d'une importance à peu près égale, deux horizontales et deux verticales.

A la vérité les *Actes* étaient bien munis partout d'un premier petit encadrement intérieur composé d'un listel, d'un chapelet d'oves et d'une torsade, mais comment expliquer que Raphaël ait négligé de poser sur la ligne horizontale supérieure de larges bordures semblables à peu près à celles des lignes verticales ?

C'est une faute sans excuses.



La Lapidation de saint Étienne. (Photographie d'ALINARI de Florence.)

La raison que la place a manqué n'a pas de poids ; il suffisait de prendre un peu dans le champ du haut des tapisseries et de diminuer l'importance des horizontales

inférieures qui sont sensiblement plus développées que les montantes.

La seconde erreur, à mon sens, c'est d'avoir donné aux bordures horizontales du bas, un caractère distinct, celui d'un support en relief en façon de bronze rehaussé d'or.

On s'accorde à penser que Raphaël n'est pour rien dans ces camaïeux, c'est possible ; mais il les a acceptés et par conséquent il en a pris la responsabilité.

Que Léon X les ait exigés pour rappeler quelques épisodes de sa vie, c'est encore possible.

Quoi qu'il en soit, au point de vue de la fonction décorative, ces bordures sont insolites.

L'opinion que j'émets est contraire aux idées d'un artiste très distingué, le chevalier Bernin, l'auteur de la belle colonnade de la place Saint-Pierre à Rome.

En 1665 le chevalier fut appelé en France par Louis XIV, pour dresser les plans d'une partie du palais du Louvre ; M. de Chantelou, chargé d'accompagner le chevalier, a tenu au jour le jour le *Journal du Voyage* (1).

Dans cet écrit je trouve un passage se rapportant aux bordures des *Actes*.

« En parlant des tapisseries, le chevalier « a dit qu'on n'y doit jamais faire de bor- « dures de fleurs ni d'autres choses écla- « tantes ; que Raphaël a eu une grande « considération dans celle qu'il a fait exécu- « ter pour le pape, n'y ayant fait mettre « aux bordures que de l'or et du marbre, « afin que le trop grand éclat et la variété « ne nuisissent pas au corps de la tapisserie « et que la bordure ne sert que de terme et « de finiment comme aux tableaux ; qu'il « faut dans tous les ouvrages donner les « choses les plus dégagées de confusion et « les plus nettes qu'il se peut, que ce pré- « cepte entre dans tout, même dans les « affaires du monde. J'ai dit que c'est à « même fin sans doute que M. Poussin prie « toujours qu'à ses tableaux, l'on ne mette « que des bordures bien simples et sans or « bruni, et que c'est aussi la raison pourquoi « Michel Ange ne voulait point qu'on ornât « les niches et disait toujours que la figure « était l'ornement de la niche. Mathie (1) « a ajouté qu'à Saint-Pierre on ne voyait « aucune niche qui soit ornée. »

Le Vatican conserve sept bordures montantes ; je les désigne par leurs sujets et non par les tapisseries qu'elles cotoient présentement, car j'ai des réserves à faire sur les places qu'on leur attribue généralement.

Grotesques (n° 1) (au bas deux inscriptions).

Les Vertus théologales.

Grotesques (n° 2).

Hercule portant le globe céleste.

Les Heures.

Les Parques.

Les Saisons (2).

Les *Grotesques* n° 1 portent, dans les parties inférieures, une double inscription tissée et ajoutée par couture.

La première porte les armes de la famille de Montmorency et les mots :

« Urbe capta partem auleorum a praedo- « nib. distractorum conquisitam Annae « Mommorancius gallicae militiae praef.

1. Le *Journal du Voyage* du chevalier Bernin rédigé par de Chantelou a été publié par M. Ludovic Lalanne.

1. Mathie était l'un des élèves du Bernin.

2. Trop tard pour y remédier et évidemment par suite de photographies égarées en route, nous remarquons que dans les reproductions des bordures il en manque deux :

Les *Heures*, la pièce est caractérisée par un cadran à 24 heures.

Les *Grotesques* n° 1. La bordure composée d'arabesques, d'édicules et de génies de petites dimensions, est dans le genre des *Grotesques* n° 1 placés contre l'*Areopage*.

(Note de la Direction.)

« resarciendam atq. Julio III P. M. resti-
« tuendam curavit, 1553. »

Au-dessous de ce témoignage de reconnaissance pour la restitution faite par le connétable de Montmorency, une autre inscription rappelle que les tapisseries ont été disposées dans la galerie en 1814 par ordre du pape Pie VII.

« Magni Raphaelis Sanctii Urbinatis
« picturas textis aulaeis expressas iubente
« Leone X P. M. ad Vaticani ornamentum
« Pius VII P. M. sumptu non exiguo re-
« demptas et instauratas in splendidiorem
« locum artium commoditati collocandas
« mandavit A. MDCCCXIV. »

La bordure *Hercule portant le globe céleste* a également dans le bas une pièce rapportée avec les armes de Montmorency

Tapisserie de Bruxelles, XVIe siècle. (Galerie des tapisseries de Florence) (Photographie d'Alinari de Florence)

et l'inscription commémorative de la restitution.

On a remarqué que Bernin ne fait pas la moindre allusion aux montantes ; bien plus, il félicite Raphaël d'avoir évité *des bordures de fleurs et d'autres choses éclatantes ;* cette omission résulte ou d'un défaut de mémoire peu probable, ou du fait qu'à l'époque de Bernin, les bordures verticales étaient détachées des tapisseries.

On observe aussi l'absence des bordures dans les copies des *Actes* faites au Vatican, de 1664 à 1673, par les pensionnaires du roi de France à Rome [1] ; c'est peut-être encore un motif pour admettre qu'alors ces ornements n'étaient pas contre les tapisseries, ou que tout au moins ils étaient tenus comme choses négligeables.

1. Les copies avaient été déposées à la cathédrale de Meaux sur la demande de l'évêque, Mgr de la Roche-Fontenille, aumônier de Madame Adélaïde, fille du roi Louis XV ; elles ont été transportées à Paris en 1899.

Dans un recueil de gravures, publié à Rome, en 1776, sous le titre *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, du graveur Volpato, on trouve les *Vertus*, les *Heures*, *Hercule*, les *Saisons* et les *Parques*, mais nullement au titre de bordures des *Actes*.

Le recueil est conçu d'une singulière façon ; les planches sont composées au moyen d'éléments choisis dans l'œuvre de Raphaël et de ses collaborateurs dans les diverses localités du Vatican et rassemblées sans aucun souci de la réalité; ainsi les reproductions des bordures des *Actes* sont entourées de motifs absolument étrangers à la tenture dont il n'est même pas fait mention ; ces motifs sont du reste si bien choisis, qu'on pourrait croire que les planches donnent un ensemble homogène. L'écusson de Léon X a été supprimé, le génie ailé du bas de la bordure d'*Hercule* se présente en pied; au lieu de tenir les armes de Montmorency et l'inscription, il porte une corbeille de fleurs.

Les bordures des *Actes*, les montantes surtout, n'ont pas fait grand bruit jadis. Je crois que Bunsen, vers 1830, est le premier auteur qui s'en soit spécialement occupé ; non seulement il décrit les motifs, mais il fait la répartition des montantes par tapisseries. Ses attributions ayant été adoptées sans discussion par les écrivains, notamment par Passavant, on est arrivé à désigner les bordures par le nom des tapisseries.

J'ai toujours tenu la répartition pour arbitraire et comme j'étais, je crois, l'unique contradicteur de Bunsen, j'entre dans le détail.

Voici la répartition de Bunsen :

La *Pêche miraculeuse*,

Une montante. Les *Grotesques* (n°1) (1).

1. J'ai désigné les deux bordures en grotesques par les n°s 1 et 2, simplement pour les distinguer.

Horizontale : Jean de Médicis allant à Rome après la mort de Jules II, pour assister au conclave. Il est élu pape sous le nom de Léon X et reçoit l'hommage des cardinaux (1513).

La *Vocation de saint Pierre*,

Deux montantes : Les *Parques* — Les *Saisons*.

Horizontale : Pillage du palais des Médicis; fuite de Jean de Médicis habillé en moine (1494).

La *Lapidation de saint Étienne*,

Pas de montantes.

Horizontale: Entrée à Florence du cardinal Jean de Médicis comme légat du pape (1492).

La *Guérison du Paralytique*,

Pas de montantes.

Horizontale : Le cardinal Jean de Médicis est fait prisonnier à la bataille de Ravenne.—Il s'échappe de sa prison (1512). — Entre les deux sujets: lions et lauriers.

La *Mort d'Ananie*,

Une montante : Les *Vertus théologales*.

Horizontale: Le gonfalonier Ridolfi harangue les habitants de Florence. — Le cardinal Jean de Médicis entre à Florence (1512).

La *Conversion de saint Paul*,

Pas de montantes.

Horizontale: Persécution des chrétiens par Saül.

Elymas frappé de cécité,

Pas de montantes.

Pas d'horizontale ; la tapisserie ayant été coupée en deux, il n'existe aucun indice du sujet de cette bordure.

Saint Paul et saint Barnabé à Lystre,

Une montante: Les *Grotesques* n°2.

Horizontale: Saint Jean quitte Antioche. — Saint Paul prêche dans une synagogue. — Entre les deux sujets : lions et les trois

plumes retenues par une bague, l'un des emblèmes des Médicis.

Saint Paul à l'Aréopage,

Deux montantes : Les *Heures* — *Hercule.*

Horizontale : Saint Paul dans son métier de tisserand. — Saint Paul à Corinthe est la risée des Juifs. — Saint Paul impose les mains aux convertis. — Saint Paul au tribunal du gouverneur de l'Achaïe.

Saint Paul en prison,

Pas de montantes.

Horizontale : un personnage assis, un autre debout; sans signification.

Il n'y a aucune remarque à faire sur les explications de Bunsen des sujets traités

Tapisserie de Bruxelles, XVIe siècle (Galerie des tapisseries de Florence.) (Photographie d'ALINARI de Florence.)

dans les bordures du bas qui, pour la plupart, ne paraissent pas avoir été séparées des tapisseries; je ne veux pas dire par là qu'elles aient été tissées sur la même chaîne; c'est possible, mais il est possible aussi qu'elles aient été jointes par la rentraiture ; nous parlons plus loin de ce moyen.

Pour les montantes, les attributions de Bunsen sont sujettes à de sérieuses critiques.

D'abord il ne produit aucun argument en faveur de son opinion, et il néglige de dire qu'il a purement et simplement noté ce qu'il a vu lorsqu'il a étudié les tapisseries au Vatican ; l'aveu eût été prudent.

Il n'a pas réfléchi qu'à la Sixtine une bordure unique servait, dans la plupart des cas, à deux tapisseries voisines, et que dès lors il n'y avait aucune raison pour attribuer cette bordure plutôt à la tapisserie de gauche qu'à celle de droite.

Il n'a pas songé que les tapisseries ayant été maintes fois déplacées, quelques bordures, simplement cousues contre la tapisseries ou clouées contre le mur, ont pu être posées au hasard pour remplir un espace vide ; il n'a pas remarqué que quelques bordures étaient plus courtes que les pièces qu'elles côtoyaient ; ces faciles observations auraient dû le mettre en méfiance.

Du reste les attributions de Bunsen, si elles ont été toutes admises comme article de foi par les écrivains, n'ont pas eu la même fortune au Vatican.

Avant le remaniement actuel, plusieurs bordures n'occupaient déjà plus les places indiquées par l'auteur.

Dans la nouvelle disposition on n'a pas tenu compte davantage de l'opinion de Bunsen.

Les deux bordures des *Grotesques* et celle des *Heures* ne sont plus contre des tapisseries mais tout à fait isolées.

Le Vatican n'a pas non plus admis le systême de Bunsen qu'à la Sixtine des faits relatifs à saint Pierre étaient d'un côté et les faits relatifs à saint Paul d'un autre côté, puisqu'il a disposé les pièces comme il suit. Sur une muraille. La *Vocation*, la *Guérison*, *Lystre*, l'*Aréopage;* en face : *Ananie*, la *Conversion*, la *Lapidation*, la *Pêche*. *Élymas* et *saint Paul en prison* sont isolés (1).

IX

La question des places des bordures est rendue encore plus difficile par l'incertitude où nous sommes du nombre des montantes.

On veut que la fonction des bordures ait été de recouvrir les pilastres peints sur les plinthes.

1 Le *Couronnement de la Vierge*, quoique ne faisant pas partie des *Actes*, a été placé entre *Ananie* et la *Conversion*.

En quel nombre étaient ces pilastres ?

Passavant, répétant Bunsen, écrit : « L'espace intérieur de la chapelle jusqu'à la « grille est divisé par dix pilastres en autant de panneaux de différentes largeurs. « Les tapisseries devaient correspondre à la « mesure de ces panneaux, quatre de chaque côté et deux au fond près de l'autel « où Michel-Ange a peint plus tard le « *Jugement dernier.* »

Le nombre de dix panneaux est hors de discussion, puisque pour les garnir on a de fait dix tapisseries.

Mais je ne puis m'expliquer les dix pilastres peints.

A gauche il y a bien quatre pilastres, y compris celui qui est en partie caché par le trône du pape, mais à droite il n'y en a que trois.

Pour le mur du fond les auteurs admettent deux pilastres seulement pour les deux tapisseries qui, selon Bunsen, étaient la *Pêche* et la *Conversion;* mais alors les tapisseries séparées l'une de l'autre par l'espace réservé au *Couronnement de la sainte Vierge* n'auraient été encadrées que d'un seul côté, ce qui n'est pas admissible.

Le chiffre adopté par Bunsen de dix pilastres résulte donc d'abord d'une erreur matérielle commise en comptant les pilastres latéraux, et puis d'une simple supposition sur le nombre des pilastres du mur du fond.

Je ne comprends pas davantage comment Passavant, qui admet dix pilastres et qui ne mentionne que sept bordures pour les recouvrir, n'ait pas fait observer que plusieurs bordures ont disparu ou que peut-être elles n'ont pas été faites.

L'on peut objecter que jamais il n'a été fait mention de plus de sept bordures ; cela ne prouve rien, puisque jusqu'à Bunsen personne n'a songé à les compter.

L'on peut dire aussi que sur les nombreuses répliques de la tenture, on n'en connaît que deux qui présentent avec des variantes quelques-uns des sujets des montantes conservées.

La suite dite de Mantoue, depuis 1866 à Vienne, montre : Les *Parques*, les *Vertus*, les *Heures*, *Hercule*.

La suite de Madrid montre : les *Parques*, les *Vertus*, les *Heures*, *Hercule*, les *Saisons*.

Tapisserie de Bruxelles. XVI siècle (Galerie des tapisseries de Florence, héliotographie d'Alinari de Florence)

On a observé que les deux bandes composées de grotesques n'existent dans aucune réplique et que les bordures n'ont pas été appliquées contre les tapisseries selon la répartition de Bunsen. Mais à Vienne contre *Saint Paul à l'Aréopage* il y a une bordure qui n'est pas représentée au Vatican et qu'on voit également à Florence dans une suite de trois tapisseries conservées au musée de la Crocetta ; elle

représente l'*Arithmétique*, l'*Astronomie*, la *Musique*, la *Géométrie ;* on pourrait la dénommer les *Sciences*, quoique la musique y figure.

Je reproduis les trois pièces de Florence; elles représentent : un *Tournoi*, le *Pillage d'un camp*, le *Passage d'une rivière par une troupe armée ;* les personnages sont habillés à l'antique.

Contre le *Tournoi* se trouvent des deux côtés, en sens opposés, les *Parques* avec des variantes ; contre le *Passage* sont les *Heures* également avec quelques modifications ; contre le *Pillage* sont les *Sciences*.

Ces tapisseries sont du milieu du XVIe siècle, je crois ; elles portent la marque de Bruxelles et le sigle

Du moment où, à Vienne, la bande des *Sciences* accompagne quelques bordures du Vatican et qu'à Florence il en est de même, il me paraît que les *Sciences* pourraient bien représenter l'une des bordures perdues des *Actes ;* et de fait cette bande remplirait aussi bien sa fonction que les *Parques* et les *Vertus*.

Négligeant le *Tremblement de terre*, trop étroit pour comporter des montantes historiées, j'estime que pour encadrer rationnellement les neuf autres tapisseries il a fallu treize montantes, en admettant, bien entendu, une bordure unique pour deux tapisseries voisines. Ces treize bordures ont-elles été tissées ?

C'est fort probable.

Les *Sciences* fournissent déjà un indice admissible ; peut-être qu'une heureuse découverte viendra confirmer mon opinion ; l'immense fonds de documents conservés en Italie et ailleurs est loin d'être épuisé.

X

COMME pour les tapisseries on discute sur la part prise par Raphaël aux modèles des bordures et sur les collaborateurs qu'il a pu s'adjoindre ; un seul de ses aides, Penni, est cité par Vasari ; pour les autres on en est aux hypothèses.

Comme pour les tapisseries je ne connais que Raphaël ; s'il a accepté les travaux de ses collaborateurs, c'est qu'il les a trouvés suffisants. On a remarqué que c'est l'avis de Bernin qui, en parlant des bordures horizontales, n'a cité que Raphaël.

Je trouve que les bordures des *Actes* ne méritent pas les grands éloges qu'on leur accorde d'habitude.

Les horizontales sont médiocres tant comme parti d'imiter des bas-reliefs que par certaines de leurs compositions qui sont confuses ou même inexplicables, comme celle du *Tremblement de terre ;* quoiqu'appliquées à des tapisseries où les personnages sont à peu près à une échelle uniforme, elles sont d'échelles différentes. Il n'y a pas eu là de plan d'ensemble pas plus du reste que dans les montantes.

Évidemment on trouve dans ces montantes des bandes vraiment belles, mais il y en a de fort mesquines ; de plus, elles sont à des échelles par trop disproportionnées ; il suffit de comparer, pour s'en convaincre, *Hercule* ou les *Heures* avec les *Grotesques* ou les *Vertus*.

Aucune bordure n'est adéquate aux tapisseries ; aucune n'a de rapports avec la pièce qu'elle accompagne ; elles auraient pu servir aux Loges, aussi bien que nombre de pilastres des Loges auraient pu servir aux tapisseries.

Et puis pour l'Italie elles n'ont rien de surprenant.

L'Italie dans ses églises et ses couvents nous présente en profusion de superbes bordures.

Il suffit de citer l'encadrement des fresques de Giotto, dans la voûte d'Assise, et ceux de la chapelle des Espagnols à Florence ; les bordures des portes Ghiberti au baptistère ; le Campo Santo de Pise, et, à Rome même, la porte, posée en 1445, à la basilique de Saint-Pierre, qu'Antonio Filarète a entourée de motifs empruntés à l'ancien Testament et surtout à la mythologie.

Ce sont là des exemples qui prouvent que, bien avant Raphaël, l'art des bordures était arrivé à un haut degré de perfection.

XI

JE passe à l'état où se trouvaient les tapisseries et les bordures avant la réfection dont elles sont actuellement l'objet.

En 1866, le pape Pie IX en ordonna la réparation à la manufacture pontificale de Saint-Michel ; après les événements de 1870, le travail fut continué au Vatican, mais il fut suspendu ; il a été repris en 1899 sur l'ordre du souverain pontife Léon XIII, qui veille avec une sollicitude éclairée sur les œuvres d'art des palais apostoliques.

Je prends les tapisseries dans l'ordre où elles étaient disposées dans la galerie.

Mais auparavant il me faut encore entrer dans des détails techniques arides mais nécessaires.

La tapisserie, on le sait, comporte une chaîne et une trame ; les fils de trame enveloppent complètement les fils de chaîne, les deux éléments font corps et forment le tissu. Mais il peut arriver à la longue, surtout lorsque la tapisserie n'étant attachée qu'en haut est presque flottante, que la chaîne se fronce et que la trame se tasse ; la tapisserie est alors par endroits comme désagrégée par disjonctions ; cet effet peut aussi résulter de la mauvaise qualité des fils de chaîne, de leur rupture pour cause d'humidité ou du fait des insectes.

Une tapisserie peut à la rigueur être tissée d'un seul venant dans toute sa surface, mais dans la pratique il n'en est pas ainsi. Pour faciliter au tapissier, en certains cas, les changements de couleurs ou de dessin on opère par relais. Le relais donne lieu à une solution de continuité dans la trame, à une fente d'ordinaire de petite étendue. Lorsque la pièce est enlevée du métier, on procède dans un atelier spécial à la recherche des relais et par coutures on supprime les solutions de continuité.

Pour activer la fabrication on peut tisser les bordures sur un métier à part. Lorsque les deux parties sont terminées, on rattache la bordure à la tapisserie par rentraiture. La rentraiture est une sorte d'épissure comme en font les marins pour souder les fragments d'une corde ; on pourrait même la comparer, dans une certaine mesure, à la greffe végétale.

Le rentraieur allonge, par des additions, les fils de chaîne de la bordure, les fait pénétrer dans la chaîne de la tapisserie, et les fixe ; il fait de même pour la tapisserie par rapport à la bordure. Lorsqu'une rentraiture est bien faite, il est à peu près impossible d'en reconnaître l'existence en regardant la tapisserie à l'endroit ; il faudrait pouvoir l'examiner à l'envers, ce qui, lorsqu'on ne commande pas, est fort malaisé, la tapisserie pouvant être pourvue d'une doublure ou fixée contre son support.

On peut aussi par rentraiture incorporer dans le champ de la tapisserie, des pièces nouvelles en remplacement des morceaux disparus ou en trop mauvais état.

Il est fréquent de trouver d'anciennes tapisseries où les bordures n'ont pas été ajoutées par rentraiture mais seulement par une simple couture.

Ceci dit, passons en revue les tapisseries et les bordures.

Il faut remarquer d'abord que la tapisserie complète est, en outre des bordures principales, entourée d'un listel et d'une torsade, et qu'au bas de la bordure horizontale inférieure il y a une grecque qui est prolongée sous les montantes (voir la *Vocation*).

Il faut remarquer également que les bordures montantes complètes, comme les *Parques* de la *Vocation*, sont limitées sur les quatre côtés par un listel décoré d'un chapelet d'oves.

Si j'insiste sur ces ornements, qui dans l'ensemble de la composition sont secondaires, c'est que leur absence ou la façon défectueuse dont ils sont joints à la pièce, prouve les déplacements et les lacérations des bordures.

La *Mort d'Ananie.*

Bon état ; a été très habilement restaurée par le chevalier Gentilli, directeur de la manufacture pontificale de tapisseries.

La bordure les *Vertus théologales* s'accorde avec la tapisserie.

Sur l'autre verticale la photographie montre les *Parques ;* la bande ne s'accorde pas avec la tapisserie, elle n'a pas son chapelet d'oves et ne correspond pas exactement avec la bordure inférieure.

La *Vocation de saint Pierre.*

Le tissu est resté assez ferme, mais les couleurs, surtout dans les draperies, ont subi de graves altérations.

Deux montantes : les *Parques* et les *Saisons ;* les deux bordures cadrent avec la tapisserie.

Saint Paul à l'Aréopage.

La tapisserie est en médiocre état, surtout dans les fonds et les architectures ; les draperies sont moins abîmées ; les colorations sont relativement assez bien conservées.

La bande *Hercule* était déjà contre la tapisserie au temps de Léon X; elle est restée adhérente dans la partie supérieure jusqu'au-dessus du globe supporté par Hercule ; à cet endroit elle a été coupée. Plus tard un morceau enlevé a été remplacé par une pièce dont la coloration est bien plus faible dans le chapelet d'oves dont le bas a été remplacé par un morceau de toile peinte.

Dans la partie rapportée, *Hercule* est d'une bonne facture, mais le génie qui tient les armes de Montmorency est fort médiocre ; la pièce est cependant d'un seul venant. La différence de qualité entre les figures prouve que le morceau a été fait par deux tapissiers : un habile pour *Hercule*, l'autre très ordinaire pour le Génie.

La bordure inférieure a aussi été coupée ; puis mal ajustée : une partie de la torsade a été refaite à une échelle plus grande.

Saint Paul et saint Barnabé à Lystre.

Dans cette tapisserie, les figures sont assez bien conservées, mais tout le reste est en mauvais état.

La *Conversion de saint Paul.*

Bon état ; a été restaurée par M. Gentilli.

Pas de montantes.

La *Guérison du paralytique*,

C'est la plus malade de tous les *Actes ;* elle est dans un état déplorable, surtout dans les fonds et les architectures.

Pas de montantes.

La *Pêche miraculeuse.*

Bon état ; a été fort bien restaurée par M. Gentilli.

Deux montantes: Les *Heures* et les *Grotesques* n° 1.

J'ai déjà fait remarquer que les *Heures* étaient, par Bunsen et les autres auteurs, attribuées à l'*Aréopage* ; il est probable qu'elles ont été contre cette tapisserie, mais elles n'y sont plus et s'accordaient mal avec l'*Aréopage* ne reposant pas sur la grecque. Les *Grotesques* (n° 1) étaient simplement clouées ; le raccord de la pièce avec l'inscription relative au connétable de Montmorency est mal joint.

La *Lapidation de saint Étienne.*

Assez bon état relativement.

Pas de montantes.

Saint Paul en prison.

État médiocre.

Pas de montantes, la tapisserie n'en comportant pas.

Elymas frappé de cécité était placée hors de la galerie au-dessus de la porte des cartes géographiques. La moitié supérieure, qui seule est conservée, est en bon état.

Pas de bordures.

J'ai indiqué sommairement l'état des *Actes*, ne pouvant ici entrer dans des détails de métier ; en général, sauf dans les pièces restaurées par M. Gentilli, les relais ont besoin d'être repris et les autres coutures remplacées par des coutures nouvelles ; il est visible que les tapisseries ont été déjà recousues, mais on a travaillé avec négligence et avec du fil mauvais teint.

La chaîne, en bien des endroits, doit être renouvelée, et il y a même des morceaux qui devraient être refaits entièrement par rentraiture.

J'ignore les intentions du Vatican sur cette question de réparations; à la rigueur on peut pour le moment se borner à des consolidations par coutures.

En somme, quoique le mal soit grand il n'est pas irréparable, et la preuve en est dans le travail accompli par M. Gentilli sur la *Pêche*, la *Conversion* et *Ananie*.

Les bordures exigent une attention particulière : plusieurs sont en très mauvais état ; quelques-unes ne correspondent pas en hauteur avec les tapisseries ; le travail ne présente aucune difficulté sérieuse.

Je me résume.

Sans me laisser éblouir par les grands noms de Raphaël et de Léon X, et en jugeant les *Actes des Apôtres* tant au point de vue de leurs fonctions décoratives qu'à celui de la technique, j'estime que la tenture ne mérite pas les éloges qu'on lui décerne ; on a mieux fait au XVIe siècle.

GERSPACH.

Florence, 1900.

Les peintures des maîtres inconnus.

Tableau attribué à Roger Van der Weyden.

LE beau tableau que nous reproduisons en tête de cette notice, vendu au commencement du siècle dernier comme une œuvre de Jean van Eyck, a été attribué par son acquéreur, le baron van Keverberg van Kessel, à Memling, attribution qui a été maintenue pendant de longues années après que, en 1827, le tableau fut acquis par le roi des Pays-Bas (1). Le Dr Waagen l'ayant examiné en 1860 l'attribua à Roger van der Weyden (2). Depuis ce temps l'attribution a été conservée, notamment dans le catalogue (n° 55) du musée de La Haye. En 1893, M. A. J. Wauters, dans ses *Études pour servir à l'histoire de Memling* (3), le mentionne comme un panneau important de ce maître, et prétend que c'est l'œuvre inscrite dans un inventaire de l'église de Middelbourg en Flandre, dressé en 1653, comme « un tableau représentant *Marie, Jésus avec saint Pierre et saint Paul* ». Il se demande si ce ne serait pas là le tableau offert à l'église par son patron spirituel, l'abbé mitré de Saint-Bavon. M. Kaemmerer, trompé par Wauters, dit (4) qu'il provient apparemment de Middelbourg, mais il n'accepte pas son attribution à Memling de ce panneau; il le croit l'œuvre d'un inconnu qui aurait fleuri entre ce maître et Van der Weyden. Or ce tableau doit avoir été peint dans les dix premières années du XVIe siècle. Le prélat, qui y est représenté à genoux, est un luxembourgeois, Nicolas Le Ruistre, prévôt de l'église Saint-Pierre à Louvain, chanoine de Termonde, et archidiacre de Bruxelles ; il fut sacré évêque d'Arras en 1501, et décéda à Malines, le 9 novembre 1509. Il a fondé dans cette dernière année le Collège d'Arras à Louvain, et ce tableau ornait l'autel de la chapelle de cette institution jusqu'à sa suppression.

Peinte sur un panneau de chêne qui a 78 centimètres de haut sur 1 mètre 29 centimètres de large, la composition représente la Déposition du Christ, avec le donateur protégé par les saints apôtres Pierre et Paul.

La scène se passe au pied du Calvaire ; le montant de la Croix s'élève au milieu sur un monticule rocailleux ; à droite se trouve la partie inférieure de l'échelle au moyen de laquelle la descente du corps du Christ a été faite par Joseph d'Arimathie et Nicodème. Ceux-ci, le portant sur un linceul, le déposent à terre au premier plan, Joseph le soutenant encore sous les bras avec une tendre sollicitude. A gauche du Christ, la Sainte Vierge, plongée dans la plus profonde douleur, l'adore en se penchant en avant ; elle est soutenue par saint Jean qui se tient debout à sa droite. Derrière Joseph, une des saintes femmes, le bras gauche posé sur l'échelle, les mains jointes et comme crispées, paraît accablée par la douleur ; une autre des saintes compagnes de la

1. Le 1er octobre 1827, au prix de 2,000 florins. Nous devons ce renseignement à l'obligeance du savant directeur de la Galerie, M. C. Hofstede de Groot.

2. *Handbook of Painting*, pp. 69. London, 1860.

3. *Sept Études*, Bruxelles, 1893, p. 38. Il est regrettable que M. Wauters n'a pas donné le texte exact de cette mention. Ne serait-ce pas une traduction, et le tableau dont il est question ne représenterait-il pas Notre-Dame entre les deux saints apôtres, patrons de l'église de Middelbourg ?

4. *Memling*, pp. 11 et 14. Bielefeld, 1899.

Déposition du Christ. Musée de La Haye.

(Maître inconnu.)

Vierge, à genoux, la main sur la poitrine, détourne la tête. A l'extrême droite, un peu en arrière, sainte Marie-Madeleine, debout, essuie ses larmes avec son manteau. A gauche, Nicodème, debout, la tête appuyée sur la main droite, tient encore l'extrémité du linceul. A l'avant-plan, le donateur à genoux, revêtu des ornements pontificaux, chape en brocart de velours cramoisi et or avec orfrois historiés des figures des apôtres, maintenue par une bille en or ornée de la statuette de Notre-Dame tenant l'Enfant entre les bras adoré par deux anges. L'évêque est coiffé d'une mitre blanche enrichie de pierreries, et porte des gants avec deux anneaux sur le premier et le cinquième doigts ; sa crosse est posée contre son épaule droite. Derrière lui saint Pierre et saint Paul tenant les clefs et le glaive qui les caractérisent. — Le fond est un paysage charmant, où l'on voit des chemins serpentant entre des arbres, animés de cavaliers et de piétons, un château entouré d'eau où nagent des cygnes ; au lointain, à droite, une ville avec plusieurs tours, et à l'extrême gauche, sur une colline, un grand pigeonnier.

La composition de ce tableau est excellente ; les figures, groupées avec un talent supérieur, rappellent à certains égards Roger, mais le peintre, tout en variant les expressions de la douleur, a évité les mouvements exagérés qui déparent parfois les figures dans les tableaux où le maître tournaisien a traité le même sujet ; la touche est aussi plus moelleuse, les contours moins durs, les draperies mieux jetées, avec moins de plis anguleux ; certains détails, tels que la fourrure de la femme auprès de l'échelle, rappellent Quentin Metsys. Le paysage fait penser à Thierry Bouts, mais le coloris semble plutôt avoir été inspiré par l'étude des œuvres de Jean van Eyck et de Pierre Cristus. Il serait à désirer qu'on retrouve le nom du peintre, bien probablement mentionné dans le compte des exécuteurs testamentaires de Nicolas Le Ruistre, ou dans un inventaire du mobilier du Collège, très probablement conservé dans l'un ou l'autre dépôt d'archives.

W.-H. James Weale.

Bras-reliquaire à l'église St-Nicolas de Valenciennes.

Il n'était pas nécessaire aux artisans du moyen âge d'employer des matières premières rares ou coûteuses pour produire de véritables objets d'art ; des éléments les plus simples ils tiraient les effets les meilleurs. C'est là une observation que l'on a faite bien des fois déjà et qui trouve dans le bras-reliquaire de l'église Saint-Nicolas, à Valenciennes, une nouvelle et exacte confirmation.

Ce reliquaire se compose d'une âme en bois de chêne, longue d'environ 0.m.35c., figurant assez sommairement un avant-bras revêtu d'une manche, plus large vers le coude, plus étroite vers le poignet et dont la section donne un ovale aminci vers la partie externe du bras. Des traces nombreuses d'une peinture rouge montrent que jamais le bras ne fut entièrement recouvert de métal ; des applications de cuivre en font toute la décoration.

Trois bandes de cuivre cerclent le bras au milieu et aux deux extrémités ; maintenues entre elles par deux autres bandes verticales, elles circonscrivent, sur chaque face, deux espaces carrés qui laissent place à d'autres ornements.

Ces bandes, larges de 0.m.03c., ont été fondues, retouchées habilement au ciseau et dorées. Entre leurs bords extérieurs laissés nus et le long desquels apparaissent sans aucune dissimulation les clous qui les fixent au bois, se détache, en un très léger relief accentué par le ciseau et sur un fond finement quadrillé de hachures serrées et profondes, toute une suite de figures de la plus amusante variété: des têtes d'animaux bizarres, d'hommes encapuchonnés, de femmes voilées, de chevaliers coiffés de heaumes surmontant des corps d'oiseaux à pattes de quadrupèdes terminés par des queues extraordinaires, ou même par une autre tête plus ou moins grimaçante. Entre chacun de ces curieux petits monstres ont été réservés des espaces circulaires, que viennent recouvrir des cabochons de différentes grandeurs. Les pierres ne sont guère que des verroteries bleues ou violettes : cependant, à la face principale du bras, on a employé quatre intailles antiques: une tête fruste, une louve, un Bacchus, un paysan portant un enfant dans une hotte; ces deux dernières sont d'un travail assez fin.

La bande supérieure dépasse légèrement l'âme de bois et protège le fond du reliquaire couvert d'une plaque de cuivre gravé : un losange inscrit dans un quatrefeuille encadre une figure de moine assis — un bénédictin semble-t-il — bien drapé dans un froc aux plis nombreux et soufflant dans une buisine. Des arbrisseaux très stylisés remplissent symétriquement les vides compris entre les lobes du quatrefeuille et les angles du losange qui les pénètre. Comme ce motif — dont l'ordonnance générale s'inscrit dans un cercle — ne saurait suffire à décorer toute la surface de la plaque, un trèfle formé de trois ovales garnis de feuillages complète la composition, dont le dessin correct, rendu par des traits continus, ressort en réserve sur un fond strié de lignes brisées très rapprochées.

De la bande supérieure à laquelle il adhère en un point de son pourtour, émerge, pour figurer le poignet, un cercle de cuivre orné de cannelures horizontales et surmonté d'une plus étroite bande rehaussée de cabo-

chons. Cette sorte de douille servait à fixer la main bénissante ; par ce côté aussi étaient introduites des reliques disparues aujourd'hui, mais dont l'énumération se lit dans une inscription placée d'une manière assez particulière : elle est gravée au revers d'un

des ornements plaqués au milieu des espaces carrés formés par l'intersection des bandes de cuivre.

On peut comparer ces ornements aux reliquaires portatifs désignés sous le nom de *phylactères;* ils en ont l'apparence : dans une lame de cuivre quadrilobée aux bords repoussés en biseau, on a tracé quatre cercles ; l'intérieur évidé de chacun d'eux entoure une série de petites arcatures trilobées découpées comme une rose sans rayons. Des pierres montées lourdement, comme toutes celles qui entrent dans la composition du reliquaire, rehaussent également le centre de l'ornement et d'autres points de sa surface.

Une mince feuille de cuivre appliquée contre le bois fait un fond et donne l'illusion d'un travail fondu ou ciselé dans une masse pleine. Au *phylactère* supérieur de la face principale, cette lame, parce qu'elle peut devenir visible tout entière, a été nettement découpée en un quatrefeuille relevé de quelques dessins très simples ; elle est percée en son centre d'une ouverture quadrilobée. A cette place sans doute on baisait les reliques, — sans rien en voir d'ailleurs, — car ce simulacre d'ouverture ne communique nullement avec la cavité intérieure : ce n'est pas un morceau de verre qui la recouvre, mais seulement un fragment très usé d'une étoffe de velours rouge (1). Sur cette feuille, avec laquelle il coïncide exactement, un ornement de tous points semblable aux trois autres, se rabat avec une charnière et se fixe par une goupille, l'une et l'autre pratiquées sur la tranche des deux bandes verticales. Pour donner plus de rigidité à ce couvercle mobile, on l'a renforcé d'une lame de cuivre dont la surface lisse s'est trouvée très propre à recevoir une inscription conçue en ces termes :

De le
Coulombe u
Diex ✠ fu loiés
Dou brac. S. Lo-
renc. De le piere
sour coi li sains Jhesu-Cri-
st kei (1). Dou brac. S. Bertrem-

ieu. Dou brac. S. Phelipe. De. S.
Andriu. De se crois. De S. Ni-
caise. Dou sepulcre Nost-
re Sign [*eur*]. De le Magdel-
aine. Des d-
ras Nostr-
e Dame.

1. La présence d'un tissu à cette place mieux protégée pourrait faire croire que tout le bois avait été recouvert d'étoffe, mais on n'en distingue aucune autre trace sous les bandes ou applications métalliques.

1. De la pierre sur quoi le sang de J. C. chut. Dans le voyage bien connu de Bernard de Breidenbach, édition imprimée « *per Erhardum de Reuwich de Traiecto inferiori*

Les formes dialectales de cette inscription, que sa rédaction en langue vulgaire rend plus intéressante encore, permettent d'attribuer à la Flandre wallonne ou au Hainaut la fabrication du reliquaire. Il serait téméraire de préciser davantage. A la vérité, pour se procurer les parcelles des nombreuses reliques énumérées plus haut, il aurait suffi de s'adresser aux églises et couvents de Valenciennes dans l'ensemble desquels, — différents inventaires le montrent, — on aurait pu trouver la plupart des éléments de cette collection. Toutefois aucun document ne fait mention de ce bras-reliquaire. Il était relégué dans une armoire ; depuis plusieurs années la main qui le terminait avait été vendue à un brocanteur, parce qu'elle était d'ivoire, à ce que l'on rapporte. Un savant ecclésiastique, M. le Dr Desilve, le découvrit par hasard et en fit connaître la valeur au clergé de St-Nicolas (1).

Comment est-il arrivé dans cette église ? D'où provient-il ? On ne sait ; St-Nicolas, érigé en paroisse lors du Concordat, était autrefois l'église du Collège des PP. Jésuites ; si un tel objet était venu en la possession de ces religieux, ils en auraient probablement enlevé les reliques pour les transférer dans quelque vase plus conforme au goût de leur temps que ne l'était ce travail de bois et de cuivre dont il n'y avait rien à tirer une fois qu'il était hors d'usage. C'est même à son peu de valeur intrinsèque qu'il a dû sans doute d'échapper aux *brise-images* des XVIe et XVIIIe siècles et d'arriver jusqu'à nos jours, à peu près intact depuis le milieu du XIIIe. On peut, en effet, malgré un caractère d'archaïsme dû à la présence des cabochons, et si l'on en juge d'après différents détails dans les dessins et l'inscription, faire descendre à cette époque la composition du reliquaire de St-Nicolas.

Assurément ce n'est pas un chef-d'œuvre. Bien que dans le fini des gravures et la correction du dessin, on retrouve quelques-unes des qualités qui signalent des travaux remarquables exécutés dans la région au même temps, il faut avouer que la monture en est très peu soignée — on croirait même qu'il a été *remonté* par des mains inhabiles. La décoration toute profane n'a guère de rapport avec l'objet et ses fantaisies seraient aussi bien à leur place pour bander un coffret ou cercler un oliphant : de tels modèles devaient être d'un emploi courant dans l'atelier où fut exécuté à peu de frais ce reliquaire « de fabrication économique », mais d'aspect très décoratif.

Louis Serbat.

..... *in civitate Moguntina, anno salutis M. CCCC LXXXVI Februarii* », au bas d'une gravure remarquablement exacte pour l'époque et qui représente le parvis de l'église du Saint-Sépulcre, se trouve cette légende : *Ante templum sepulchri domini locatus est lapis iste super quo Christus crucem bajulans cecidit.* Quelques pages plus loin, au chapitre *De egressu ex templo dominici sepulchri*, on lit : *Item ante templum ad decem passus est lapis quidam positus in signum quod Christus ibi crucem bajulans pre amentia et debilitate cecidit in terra sub cruce. Alius quoque lapis ostenditur prope murum qui adhuc sanguinis Christi vestigia et insignia prefert.* C'est sans doute de cette dernière qu'il est question ici.

1. Mentionné par Mgr Dehaisnes, *Le Nord monumental*, p. 133, il avait été signalé déjà dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. XI, p. 156. *Exposition de Lille*, par A. Darcel, qui en attribue la possession à l'église St-Nicolas d'Arras.

Mélanges.

Quelques observations sur le "Memling" de M. L. Kaemmerer.

Le volume sur Memling publié par M. L. Kaemmerer a déjà fait le sujet d'une notice dans cette *Revue*. Cette publication est certes la meilleure et la plus complète de toutes celles qui ont paru sur ce maître ; cependant elle renferme, outre des attributions et des appréciations discutables, un certain nombre d'assertions dont je crois utile, dans l'intérêt de l'histoire, de démontrer l'inexactitude.

M. Kaemmerer (p. 70) dit que les deux panneaux appartenant autrefois au poète Rogers, ensuite à M. Vernon Smith et faisant actuellement partie de la collection de M. Kahn à Paris, sont les volets du tableau donné en 1478 par le miniaturiste Guillaume Vrelant à la Gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc à Bruges, pour orner l'autel de la chapelle de cette corporation dans l'église abbatiale de Saint-Barthélemi dite de l'Eeckhout. Il assure (p. 97) que c'est par erreur que le tableau de la Passion de Notre-Seigneur, actuellement dans la Galerie royale de Turin, passe pour être le tableau donné par Vrelant, tandis qu'il est, au contraire, celui qui se trouvait dans la possession de Côme de Medicis (p. 96).

Il est à remarquer tout d'abord qu'un seul tableau fut donné par Vrelant, et que sur ce tableau était peint son portrait et celui de sa femme. Les anciens de la Gilde se réunirent chez Vrelant en 1478, et là ils firent un accord avec Memling pour la peinture des volets intérieurs destinés à protéger le tableau. Celui-ci fut encadré aux frais de la Gilde qui paya cinq escalins de gros au menuisier la confection du cadre et des volets qui furent remis à Memling, lequel reçut quatre livres deux escalins de gros en rémunération du travail, qui l'occupa pendant deux ans. La Gilde fit faire ensuite deux autres volets extérieurs pour protéger les premiers qui doivent avoir été peints des deux côtés. En 1480, le polyptyque était placé sur l'autel ; en 1490, le tableau et les deux volets furent nettoyés et revernis, aux frais de la Gilde ; à cette occasion, le doyen de la Gilde, Arnould Basekin, et le relieur, Jean Le Clerc, firent peindre en grisaille, à leurs frais, les figures de saint Arnould et de saint Nicolas sur la face des volets extérieurs.

Dans un inventaire du mobilier de la Gilde, dressé en 1619, le tableau de Memling est appelé le tableau des Douleurs de la sainte Vierge. Cette même année, la Gilde fit peindre un tableau d'autel à la mode du jour par Guibert Janssens au prix de 16 livres de gros ; c'est alors que le tableau de Memling fut placé contre le mur latéral de la chapelle. En 1624, il fut vendu afin de faire place à un buffet d'orgues. J'ignore quel en fut l'acquéreur, mais, en 1637, Pierre van Nieuwmunster et Hélène van Crombrugge, sa femme, en firent faire une copie légèrement agrandie. L'original, exporté du pays, fut donné au couvent des Frères Prêcheurs à Bosco près d'Alexandrie dans le Piémont. Lors de l'invasion de l'Italie par les Républicains français, il échappa heureusement au pillage, et, plus tard, fut acquis par le roi, qui le plaça dans la Galerie royale où il se trouve encore.

Je ferai encore remarquer une particularité qu'offrent les panneaux de la collection Kahn (Kaemmerer, p. 47), c'est le portrait de la dame peint sur le volet de droite ; celle-ci devait se nommer Anne, et elle est bien plus âgée que l'homme représenté sur le volet gauche, qui doit être le portrait de son fils. Vrelant était déjà établi comme miniaturiste avant 1454 et fut un de ceux qui, cette année, se constituèrent en Gilde ; il mourut le jour de saint Boniface, 5 juin 1481, sa femme lui survécut jusqu'en 1494.

A la page 110, M. Kaemmerer, parlant du portrait de Marie Moreel, plus connu sous le nom de la Sibylle Sambetha, qui lui est donné depuis le XVIe siècle, dit qu'elle est revêtue du costume des sœurs de l'hospice Saint-Julien et que sa mère, la femme du riche banquier et bourgmestre, Guillaume Moreel, se mit aussi au service de cette institution. M. Kaemmerer doit se

faire une idée singulière de la vie des sœurs qui se consacraient aux soins à donner aux pèlerins et à quêter des aumônes en faveur de l'hospice. Du reste, le Règlement du 7 septembre 1331, qui était encore en vigueur en 1600, leur prescrit un habit blanc et gris; tandis que cette demoiselle porte une robe garnie de fourrure, une coiffure à la mode du jour et orne son costume d'un riche joyau suspendu à une chaîne d'or, et ne porte pas moins de six bagues à ses doigts. A la page 118, nous lisons que Martin van Nieuwenhove, de même que Guillaume Moreel, fut tuteur de cet hospice, auquel il donna comme souvenir de son administration le diptyque actuellement conservé l'hôpital Saint-Jean. La liste complète des tuteurs de cette institution, conservée aux archives des Hospices civils, démontre que ni l'un ni l'autre de ces deux hommes n'ont rempli ces fonctions. Nous croyons que le diptyque était primitivement placé dans la chapelle de chantrerie de la famille à l'église Notre-Dame, et qu'il a été transporté à l'Hospice Saint-Julien en 1579, pour l'y mettre à l'abri des iconoclastes. Il est possible toutefois que Jean van Nieuwenhove, fils de Martin, le donnât à l'Hospice dont il fut tuteur en 1505-1506.

Le saint à la droite de saint Christophe n'est pas saint Benoît (p. 116), mais bien saint Maur, et la fille aînée du donateur ne porte pas le costume des sœurs de l'hôpital Saint-Jean, mais l'habit dominicain. Le saint qui protège la femme de Jacques Floreins n'est certainement pas saint Benoît, mais probablement saint Dominique. Le tableau reproduit à la page 11 ne provient pas de l'église de Middelbourg, mais bien de la chapelle du Collège d'Arras à Louvain, ainsi que je l'ai démontré dans un article précédent de cette livraison.

Ce n'est pas le frère Jean Floreins qui remplit les fonctions du jaugeur de vin auprès de la Grue, au fond du tableau du maître-autel de l'hôpital Saint-Jean, mais le frère Josse Willems, maître de l'hôpital depuis l'année 1475 jusqu'en 1488. Cette erreur a sa source dans la « Notice sur les tableaux du Musée de l'Hôpital », publiée par M. le vicomte de Croeser, administrateur de cette institution.

Il n'est peut-être pas inutile de relever encore quelques légères erreurs qui se sont glissées, probablement par inadvertance: pp. 30-31, il faut lire Barbe au lieu de Katherine et Katherine pour Barbe ; p. 40, prince-évêque pour archevêque de Liége ; p. 122, Kerniel dans la province belge de Limbourg, pour Limbourg ; p. 107, Anne de Blasere fut la femme de Jean, fils de Michel van Nieuwenhove, dont Martin était le fils aîné.

Une question assez importante est soulevée par M. Kaemmerer (p. 14) ; il dit, en effet, qu'en 1459 il y avait *au service de Roger de la Pasture à Bruxelles* un jeune peintre nommé « Hayne », qui peignit *l'extérieur des volets* d'un retable livré par Roger à l'église Saint-Aubert à Cambrai. M. Kaemmerer remarque que dans le pays rhénan le diminutif « Henne » était fréquemment employé au XVe siècle comme diminutif de Hans, et que « Hayne » en est l'équivalent phonétique français. Je dois faire remarquer d'abord que l'interprétation du passage dans les Mémoriaux de l'abbé Jean Robert, est tout à fait fausse. D'abord, le peintre Hayne ne peignit pas l'extérieur des volets, mais seulement le cadre, le couronnement et la boiserie qui séparait le retable des stalles du chœur, et qu'il fit ce travail non pas pour Roger, mais à la demande de l'abbé (1). Ensuite, chose plus importante à remarquer, ce Hayne n'était aucunement au service de Roger, mais un jeune peintre de Bruxelles, qui habitait Valenciennes depuis 1454, et qui, au cours de cette année, peignit pour la fabrique de la cathédrale de Cambrai, « xij ymages de Nostre Dame à couleur d'ole et bien estoffées », au prix d'une livre la pièce.

Si donc ce Hayne est bien Hans Memlinc, il doit avoir quitté Bruxelles en 1454, ou avant cette date, pour se rendre à Valenciennes. Là, dans ces quatre ans, il doit avoir connu Simon Marmion, si même il n'a pas travaillé comme aide sous ses ordres, ce qui expliquerait la ressemblance entre certains groupes du diptyque

1. Le tableau fut livré à Cambrai par la femme et les ouvriers de Roger, le 8 juin 1459. Le 6 août, il fut payé « à Pierart Remon, pour une reprise et une liste de bos, mis et assiz desoubz et deseure le dit tableau, 1 lyon d'or de l. s. t. Item fu depuis payet à Hayne, jone pointre, pour poindre autour dudit tabliau le liste et le deseure et jusques as cayères de cuer, LX s. du nostre. » Mémoriaux de Jean Robert, abbé de Saint-Aubert, dans DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*. Preuves, I, lix. Paris, 1849.

peint par Marmion (?) pour Jeanne de Bourbon et les tableaux de Pesth et de Lubeck. Un examen des archives de Valenciennes pourrait amener la découverte d'un document qui résoudrait cette question.

W. H. JAMES WEALE.

Ostensoir, style du XVe siècle.

(Trésor de Notre-Dame de Cléry.)

LE vase sacré est en vermeil, d'une hauteur de 80 centimètres. Sa forme est celle d'une monstrance rayonnante du XVe siècle.

M. Renouard, artiste peintre d'Orléans, qui en a conçu et dessiné le plan, s'est inspiré, pour le

Ostensoir au trésor de Notre-Dame de Cléry (XVe siècle).

couronnement, d'un pilier dont on admire les pinacles et les fenestrages, dans la chapelle des Dunois-Longueville ; tous les motifs décoratifs sont inspirés du style de l'église de Cléry.

C'est M. Favier, de Paris, qui a fondu et ciselé cette belle pièce d'orfévrerie.

Au premier coup d'œil on est frappé de la beauté des proportions, de la pureté des lignes, et, après examen, on admire la richesse de l'ornementation.

On peut dire qu'il est à tous les titres un *ex-voto :* le métal, or et argent, dont il est fait, provient, comme tout ce qui le décore, de dons offerts à Notre-Dame de Cléry. Aussi, sous le pied, sont gravées ces paroles : « *Vanitates divitiasque suas ut sint divinæ majestati thronus gloriæ, per Mariam obtulerunt.* »

Le pied, entouré à sa base, de grains de corail, est orné d'émaux, de médaillons et de croix de la Légion d'honneur. Les médaillons, œuvre de M. Louis Bourdery, de Limoges, conservateur des émaux du Louvre, reproduisent le sceau du chapitre de Cléry, le sceau pour frapper les méréaux des chanoines, celui du doyen avec le contre-sceau ; la finesse du dessin et les nuances de l'émail sont au-dessus de tout éloge.

Les croix représentent les différents régimes de la France aux pieds du Christ-Roi, depuis la croix de Saint-Louis jusqu'à celle de la Légion d'honneur de la troisième République.

Le nœud, de même que le centre du soleil, sont garnis de pierres précieuses : rubis, améthystes, topazes, provenant de chatons d'anciennes bagues.

Le plateau sur lequel s'appuie le couronnement est soutenu par deux anges qui portent le monogramme de Notre-Dame en lettres d'or sur fond émail bleu. Sur le bord de ce plateau une feuille en or tombe comme une grâce du cœur du Christ.

Le croissant, orné de huit diamants entremêlés d'opales, est supporté par une broche ajourée en or, dans laquelle est enchâssé un sceau également en or, sur les deux faces duquel est ciselée une fontaine, symbole de la source des grâces. Six petites têtes de chérubin entourent le cercle qui doit recevoir l'hostie.

Parmi les nombreux bijoux (il y en a près de deux cents) qui ornent le pied et le plateau, on remarque un magnifique camée orné de trente-deux perles fines et des broches de prix dont l'une représente un ange aux ailes éployées. La croix en or, fleurdelisée, qui est au sommet de l'ostensoir, est ancienne ; sur ses deux faces, elle porte le Christ et la Vierge.

Cette œuvre d'art fait honneur à ceux qui l'ont conçue et exécutée, et est d'un prix inappréciable.

SAGET.

Les principes de l'art au moyen âge et les fantaisies de la décoration moderne.

TANDIS que nous assistons au développement, toujours croissant, de l'étude de notre art national, de cet art chrétien du moyen âge, que nous voyons, dans presque toute l'Europe, honoré comme il convient, compris par le peuple et provoquant l'admiration universelle ; nous constatons d'autre part, et non sans regret, les tentatives prétentieuses de certains esprits pour faire prévaloir un art indépendant de toute règle, de toute tradition, de toute morale, de toute logique.

Qu'on nous pardonne d'avoir laissé échapper de la plume le mot « art ». Ce genre moderne sur lequel nous allons jeter un coup d'œil, très brièvement, ne mérite pas ce titre, car il ne réunit aucune des conditions requises pour être appelé un art.

« L'art, dit Gaborit, est un ensemble de règles pratiques employées pour produire un effet soit utile ou agréable. »

Dans la décoration moderne telle que souvent elle est conçue de nos jours, toute règle est bannie, et assurément l'effet produit n'est ni utile ni agréable ; loin de là, il est hiéroglyphique. Sans le beau il n'y a pas d'art.

Examinons d'abord rapidement les principes du moyen âge, comparés à ceux de ces dessinateurs modernes, si ce n'est faire affront aux premiers de tenter pareille comparaison.

Les artistes du moyen âge ont exalté ce qui est immortel ; ils ont idéalisé l'homme en retra-

çant en lui l'image affaiblie de l'Idéal insaisissable, le Créateur; ils le faisaient comme planer au-dessus de ce qui est mortel, en vue de la destinée future du Chrétien.

Qu'y a-t-il d'étonnant, dès lors, que les œuvres principales des plus beaux siècles de l'art soient empreintes de tant de grandeur, de caractère et de force? qu'elles arrachent à la fois l'admiration et des aveux d'impuissance à la critique moderne lorsqu'elle est impartiale ?

« Le style, dit C. Blanc, est le reflet de l'âme de l'artiste dans l'exécution de son œuvre. »

Qu'on ne vienne pas objecter que le moyen âge repoussait le naturel ; loin de là, les belles œuvres de cette époque réfutent d'elles-mêmes cette critique. Naturel n'est pas naturalisme. C'est une interprétation savante, idéale et non la copie servile de la nature qui doit guider l'artiste dans son œuvre. L'art n'est pas fait pour tenir compte uniquement des beautés de la terre. Le moyen âge s'est toujours efforcé de reproduire des êtres conformes à la nature, et quand ils se trouvaient distants de l'œil, l'artiste employait même tout son talent et son expérience, pour que, disproportionnée, vue de près, l'image prît les proportions les plus exactes, vue à distance. Peut-être objectera-t-on que cet art fut exclusivement religieux, qu'il ne se prêtait nullement aux représentations de scènes profanes. Cette objection se détruit par le seul examen des œuvres du moyen âge, les jardins d'amour, les soties, fabliaux, etc., qui y abondent.

L'artiste voulait mettre son œuvre à la portée des plus ignorants ; pour ceux-ci, l'art était souvent la seule source de leurs connaissances. « Heureux, dit E. Renan, celui qui est assez grand pour que les petits l'admirent ; la vraie grandeur, c'est d'être vu grand par l'œil des humbles. »

Il serait inutile de s'étendre davantage sur le développement des idées, sur les voies suivies par les vrais grands artistes pour atteindre leur but. Bien d'autres plus autorisés que nous, ont développé d'une manière savante les principes de l'art du moyen âge. L'exposé des théories et des résultats de quelques dessinateurs à la mode fera plus clairement ressortir la grandeur des premiers, par ce contraste frappant.

L'impression résultant de l'examen de la plupart des peintures modernes, affiches, illustrations, vitraux, prétendûment artistiques, est qu'on se trouve en présence d'une lutte prétentieuse d'individu à individu. La base de ces productions n'est plus celle de nos devanciers, soumis à des lois, unissant leur action pour atteindre plus sûrement le beau, partant de l'idéal religieux.

La foi, seule créatrice du sublime, est chose trop banale pour ces grands esprits ; on veut s'affranchir de ce lien que l'on trouve humiliant pour de si hautes intelligences ; en sa place on fait parade de personnalité et d'indépendance artistique, c'est de mode actuellement. Heureusement les écarts, aboutissement fatal de cette voie nouvelle, viennent presque toujours témoigner de son absurdité.

L'art sans Dieu n'existe pas. Sans lui, plus d'école, plus d'unité, seuls le caprice et la fantaisie, parfois tristement dévoyés, servent de guide. L'homme se sent trop grand, trop épris de son talent, pour se plier à des règles un peu saines. Pour lui, nous sommes des copistes, des pasticheurs du moyen âge ; son génie, à lui, n'admet pas cette servitude, il est créateur, personnel, indépendant de toutes lois. L'art pour l'art! voilà le grand mot! Idéal! voilà le but visé! et sous prétexte d'idéal, le naturalisme perce partout, et les sentiments les moins dignes, les passions les plus viles ne se font jour que trop souvent, hélas! à travers ces voiles, bien minces, dont on veut bien, au hasard de la brosse, recouvrir ces scènes modernes. La personnalité! nos artistes du moyen âge n'avaient-ils donc pas, eux aussi, leur personnalité? Mais, sensés, ils savaient se conformer aux formules traditionnelles de leur époque, faire concorder le but et les moyens.

En conséquence, le vague, l'indécis, un esprit rêveur, égaré même, se trahissent dans ces compositions et semblent être très ardemment recherchés par ces cultivateurs du beau. La figure humaine, comme mue par un ressort automatique, se dégage d'un corps qui va se perdre dans l'espace, ou un semblant de nuages ; elle plane, indécise, négligente, les yeux maladifs, les cheveux épars, au milieu de plantes enchevêtrées comme à plaisir, pour être le plus méconnaissable possible. Ce corps est mou, sans vie, la chair y est, mais c'est tout ; les règnes végétal et

animal sont complètement travestis, méconnaissables. Mais que dire! c'est l'idéal de M. X. M.Z., plus génial, fera plus inintelligible encore;... l'idéal est mieux atteint! Ne vous étonnez pas de rencontrer le pot à fleurs idéal, la cafetière idéale, des ustensiles de toutes sortes idéaux. Heureux l'homme dont l'intelligence sera suffisamment développée pour saisir l'idéal qui s'y trouve caché !

Le dessin doit être une langue claire, compréhensible pour tous. Dans ces productions modernes il est insaisissable à presque tous les hommes, même doués d'une intelligence développée ; à plus forte raison doit-il être énigmatique pour le peuple ; heureusement pour le peuple !

L'art moderne n'est plus populaire, ce n'est qu'un caprice, un orgueil fantaisiste, une mode ! Au lieu de guider le siècle, il le suit, sans se préoccuper de ses travers, de ses tendances matérialistes qu'il pourrait redresser ; il s'y plaît au contraire et les favorise ; il a créé l'idéal animal ; qu'on nous pardonne ce mot ! L'art moderne s'est mis à genoux pour adorer la nature. La mode ! Combien il est triste de voir l'art ravalé aux caprices d'une mode, et des hommes de talent, car il faut certainement le reconnaître pour quelques-uns, y consacrer leur temps et leur travail. Et que dire de l'emploi de la symétrie? quels abus! là où la symétrie est inutile, elle est fade.

L'exécution moderne n'est pas l'interprétation d'un idéal ; son origine n'a pas de base sérieuse et d'ordre supérieur ; elle est l'effet d'une préoccupation personnelle prétentieuse, indépendante de toute règle. On peut dire avec M. Day : « c'est de l'anarchie artistique ».

Nous ne nous en prenons, évidemment, dans notre appréciation, qu'à ces œuvres dégagées de tout esprit pondéré, telles que la mode les a conquises, c'est-à-dire à ces illustrations, affiches, vitraux énigmatiques, devant représenter des rêves, des visions saugrenues, des végétaux sans nom, tantôt grouillant sur le sol, tantôt élançant leurs tiges et leurs feuilles effilées, étiolées dans l'espace, telles des ficelles sans lien et sans signification ; à ces animaux bizarres dans lesquels on ne trouve qu'une combinaison incohérente, d'autant plus originale qu'elle est invraisemblable.

Seul, l'art gothique, après le XVIIIe siècle, put se relever de ses ruines sur lesquelles la renaissance avait passé comme une importation étrangère, sans durée. L'Angleterre, l'Allemagne, la France, la Hollande, la Belgique rouvrirent d'importantes écoles, à l'art national, elles le reprirent au moment de sa plus belle floraison, alors que la Renaissance avait cru l'étouffer pour toujours ; et bientôt, l'on vit apparaître des œuvres nouvelles, basées sur les principes du moyen âge ; capables de soutenir la comparaison avec ces dernières.

L'artiste pénétré des vraies traditions de l'art regrettera toujours les écarts que nous signalons ; il ne saurait y tomber, ces principes lui étant plus sacrés qu'une orgueilleuse indépendance. Il reconnaîtra que seul, le point de vue chrétien, mettant l'image de Dieu dans l'homme, et conséquemment en faisant le siège des vertus les plus pures et les plus héroïques, peut le conduire au vrai beau, à l'idéal, au sublime. Ses personnages seront empreints d'une sorte de grandeur divine ; les végétaux dans leur simplicité, les animaux dépeints dans le rôle que Dieu leur a assigné, rediront les magnificences de l'œuvre du Créateur et nous donneront par la seule contemplation, un avant-goût de l'union à ce grand Artiste, source des plus belles inspirations de l'art.

Joseph OSTERRATH.

Le monument de Mgr Rivet à Dijon.

LE jeudi 27 décembre 1900, en l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon, a été solennellement inauguré par l'évêque actuel, Mgr Le Nordez, le monument élevé par le diocèse à celui qui, pendant plus de 45 ans, en fut le très digne et très vénéré pasteur.

Né à Saint-Germain-en-Laye, le 13 prairial an IV — 1er juin 1796 — François-Victor Rivet reçut la prêtrise le 4 juin 1819. Il était curé de Notre-Dame de Versailles, lorsqu'une ordonnance royale du 10 mai 1838 l'appela au siège de Dijon en remplacement de Mgr Claude Rey, démissionnaire ; il eut ses bulles en septembre, fut sacré à Notre-Dame de Versailles le 21 octobre, et fit son entrée dans sa ville épiscopale

le 31. Des archevêchés, entre autres celui de Toulouse, furent offerts à Mgr Rivet au cours d'un long épiscopat, mais il ne voulut pas d'autre épouse que son église de Dijon et mourut plein de jours et d'œuvres le 12 juillet 1884, à l'âge de 88 ans.

Mon objet ne saurait être de dire ici ce que fut la carrière épiscopale de Mgr Rivet ; ce devoir a été rempli à la perfection en la forme comme au fond par Mgr Perraud, évêque d'Autun, aujourd'hui cardinal, qui prononça l'oraison funèbre ; en cette revue, plus spécialement vouée aux arts, je ne parlerai que du monument lui-même.

Dans un ouvrage décoratif et historique — *Dijon, monuments et souvenirs* — publié en 1894, j'écrivais ceci : « Quarante-cinq ans du plus digne épiscopat ne mériteraient-ils pas au vieil évêque une statue dans l'église haute ? » Cette parole n'était que l'expression d'un sentiment dès lors unanime de reconnaissance et de respect : aussi lorsque Mgr Oury, évêque de Dijon, aujourd'hui archevêque d'Alger, prit l'initiative d'une souscription pour élever dans sa cathédrale un mémorial à son prédécesseur, la somme jugée nécessaire fut-elle réunie en quelques semaines.

Ce monument ne devait pas correspondre au cercueil enseveli ; conformément à ses dernières volontés, Mgr Rivet repose dans la crypte, c'est-à-dire dans l'étage inférieur de la rotonde élevée au XIe siècle par l'abbé Guillaume de Saint-Bénigne, derrière le chevet de l'église abbatiale. Ce précieux monument d'art et d'histoire, le plus respectable de la province et, pour le plan et la structure, unique en France, avait été détruit en 1791, sans nécessité, pour rien, pour le plaisir de mal faire, malgré les protestations énergiques de l'académie de Dijon. Mais on se contenta de défoncer les voûtes de l'étage souterrain et de combler celui-ci sans le détruire ; si bien qu'en 1858, les fouilles pratiquées pour asseoir la nouvelle sacristie mirent au jour les colonnes robustes qui avaient porté les étages aériens ; on retrouva également une partie du sarcophage que depuis plus de quinze siècles la Bourgogne chrétienne révérait comme celui de l'apôtre venu d'Orient pour l'évangéliser et subir à Dijon même le martyre. C'est dans la crypte restaurée, aux pieds du saint tombeau, que voulut reposer Mgr Rivet, sous une simple dalle noire où la vie du vénéré prélat est racontée dans une inscription du meilleur style lapidaire, composée par feu M. l'abbé Carra, alors aumônier du lycée de Dijon, plus tard recteur de l'Université catholique de Lyon.

La crypte ainsi exhumée a été restaurée avec son annexe, cette mystérieuse chapelle Saint-Jean, dont les maçonneries barbares sont plus anciennes encore et remontent peut-être à l'origine même du christianisme en Bourgogne. Mais l'œuvre de réparation fut entreprise dans des conditions fâcheuses. Mgr Rivet tenait à sa sacristie, et malgré toutes les représentations des archéologues, voulait que, conformément au dessin primitif, elle fût superposée à la crypte. Pour porter la nouvelle construction il fallut jeter parmi la double précinction de l'abbé Guillaume deux gros massifs de pierre qui déshonorent à jamais un monument rare entre tous. Entendez que la sacristie pouvait aussi bien être mise ailleurs ; on peut même penser que jeté derrière l'abside polygonale du XIIIe siècle, ce rectangle de pierre n'est pas d'un heureux effet. Et puis, quelle pauvreté, quelle disgrâce dans ces couloirs brisés qui raccordent les salles de service avec l'église ! On ne commettrait peut-être plus cette faute-là aujourd'hui, mais on en commet d'autres, et à tout prendre, je ne crois pas que les restaurateurs actuels aient rien à reprocher à ceux qui les ont précédés. Seulement ils écoutent moins les évêques, ils n'écoutent même personne, pas même ceux qui sont des payeurs en même temps que des conseilleurs. Pour conclure, il est permis, sans toucher à la plus respectable mémoire, de dire que Mgr Rivet n'était pas artiste et commit ce jour-là une grave erreur de goût. Mais que penser des architectes, Viollet-le-Duc en tête, qui se montrèrent si mal à propos complaisants ?

J'en reviens au monument dû à la collaboration de M. Charles Suisse, architecte du gouvernement, chargé des travaux de Saint-Bénigne, et de M. Paul Gasq, sculpteur, né à Dijon et grand prix de Rome ; il s'élève dans le collatéral du Nord et est appliqué au mur de la troisième travée. Composé dans le style du XVIIe siècle, il

présente un socle rectangulaire sur lequel quatre griffes posées supportent le sarcophage figuré. Selon la belle formule qui commence d'être adoptée à la Renaissance et succède à celle du *gisant*, le prélat est agenouillé, les mains jointes; à ses pieds sont la crosse et la mitre ; en arrière ondule la traîne de la robe épiscopale, longue et débordant le sarcophage. Cependant, debout sur le socle, et dans une attitude à demi ployée de respect et de douleur, une figure de femme en bronze fauve tend à deux mains des fleurs au prélat ; à ses pieds est l'écu aux armes de Mgr Rivet et entouré d'une banderole où est inscrite la devise qui résume cette belle vie de pasteur, *Omnia fit omnibus.*

Toute la partie monumentale est faite d'un calcaire rougeâtre fort dur et d'aspect porphyrique, dont les carrières sont à une dizaine de kilom. au Sud de Dijon, à Brochon. Cette pierre peut recevoir le plus beau poli et en variant le degré de polissage, on est arrivé à un effet des plus heureux sans porter atteinte à la gravité de l'ensemble. Ainsi le socle brillant comme une glace montre le Brochon avec son ton de vieux vin d'Espagne, et tout nuagé de jaune orangé. Les griffes non polies sont d'une nuance cendrée et claire ; enfin le sarcophage présente en mat ses cannelures et les feuillages stylisés de ses angles.

Dans la statue agenouillée en Carrare clair, mais dont le travail n'a pas été poussé jusqu'au poli savonneux de Canova, M. Gasq nous a donné une des plus nobles effigies que l'art ait produites dans ces dernières années. Quelques-uns ont trouvé que la statue faisait l'évêque plus grand qu'il n'était en réalité ; l'observation est vraie, Mgr Rivet était de taille très moyenne et, surtout dans les dernières années de sa vie, un peu entassé, comme aurait dit Saint-Simon. Mais je n'estime pas que dans les statues historiques, il soit à propos de perpétuer ces caractères très adventices et secondaires de l'individu. D'ailleurs, si Mgr Rivet était plutôt petit, il y avait en lui tant de dignité, de noblesse simple, qu'il y fallait réfléchir pour s'apercevoir de ce qui lui pouvait manquer en stature.

La figure de femme en bronze est très belle dans sa signification un peu imprécise, ce qui n'est pas pour me déplaire. On comprend qu'elle personnifie l'hommage reconnaissant et attristé du diocèse ; cela me suffit et je craindrais que l'on inscrivît un nom quelconque sous ce long voile qui déborde un peu du socle. Elle ne dirait plus qu'une chose; en l'état, elle en dit mille.

Les deux talents amis de M. Suisse et de M. Gasq ont su se fondre en une seule âme pour nous offrir un monument d'une unité parfaite, dont sous tous les angles de vision, les lignes se présentent harmonieuses et nobles. Mais ce monument de grande valeur artistique a-t-il le caractère absolument religieux? Ici on a fait une réserve ; rien à dire assurément de la figure agenouillée; belle et grave, elle est ce qu'elle doit être, et, tout en étant très moderne d'accent, peut soutenir sans infériorité la comparaison avec les plus nobles morceaux de même famille que nous ont laissés les siècles antérieurs. Aucun chiffonnement, aucune manière dans la pose et les draperies, sur ce point essentiel tout le monde est d'accord. Mais l'opinion admet moins facilement la figure de femme; sans nier la beauté, ce qui serait impossible, ni même la chasteté de ces longs voiles enveloppant la forme sans l'accuser, de ces bras nus chargés de fleurs, on estime qu'elle enlève quelque chose à l'expression austère d'un monument élevé à un vieil et digne évêque. Évidemment cette figure trouverait tout aussi bien sa place sur une place publique appuyée à la stèle d'un littérateur, d'un artiste, voire même d'un homme politique. C'est là un demi-défaut, et les exemples invoqués, soit de l'art italien, soit de l'art français des XVIIe et XVIIIe siècles, ne feront pas modifier cette manière de voir.

Que de choses, au surplus, n'y aurait-il pas lieu de dire sur certains monuments funèbres destinés à des églises ? Celui du cardinal Lavigerie, par exemple, est d'une somptuosité sans égale, mais M. L. Cloquet — *Revue de l'Art chrétien*, t. XIIe, p. 75 — remarque avec raison qu'il a le caractère moins religieux qu'historique. Pour ce qui est du monument à Bossuet, qui va s'élever dans la cathédrale de Meaux, et dont le modèle était à l'exposition universelle, M. Ernest Dubois l'a traité comme un biscuit de Sèvres ; je défie le spectateur le plus perspicace de deviner que ces figures groupées à la base

du cippe qui porte la statue, sont destinées à une église et à un monument funèbre. Il tombait cependant sous le sens que la cathédrale de Meaux ayant l'honneur de posséder les restes mortels du grand évêque, le monument devait être conçu comme un tombeau, magnifique et grave, mais du plus grand caractère religieux, ainsi qu'il convient à un tel lieu et à une telle mémoire. Au lieu de cela on nous donne une composition absolument profane et faite plutôt pour une promenade publique et mondaine que pour une église.

Si cette critique ne s'adresse que dans une mesure extrêmement atténuée au monument de Dijon, je devais à la vérité d'exprimer une réserve faite par plusieurs au sujet de la figure de femme, tout en reconnaissant qu'en fait de profane et de païen les siècles passés nous en ont fait voir bien d'autres. Mais notre époque est heureusement revenue à des idées plus graves, et telles figures de Canova, par exemple, nous paraissent à bon droit peu acceptables aujourd'hui dans une église.

Le monument de Mgr Rivet est placé fort mal dans une nef obscure où la lumière arrive de différents côtés et de partout mauvaise et insuffisante. Pour comble de malheur, il se trouve sous une fenêtre à verres blancs dont les irradiations éteignent toutes choses. Il ne manquait pas cependant de meilleures places dans la cathédrale, mais l'aréopage parisien, qui préside en dictateur aux destinées des édifices diocésains, n'en a pas voulu entendre parler. Cela aurait porté atteinte aux lignes sacro-saintes de la structure. Entendons-nous bien cependant, personne ne demandait que l'on rompît l'harmonie générale de l'intérieur ; mais la plantation un peu libre des monuments adventices est pour une église une source de beauté morale, parce qu'elle met la vie dans ces vaisseaux que les restaurations intensives de notre temps réduisent trop souvent à leur seule beauté géométrique. Or celle-ci n'est pas la seule, peut-être même n'est-ce pas la bonne ; il faut bien reconnaître, en effet, que pour si habiles qu'elles soient, les restaurations dirigées par la très méritante Commission française des Monuments historiques, ont plus de succès auprès des archéologues et surtout d'elle-même que des littérateurs, des artistes et des poètes.

Henri CHABEUF.

Janvier 1901.

Discours

prononcé le 30 juillet 1900 à la distribution des prix de l'École Saint-Luc à Bruxelles, par M. H. Carton de Wiart, membre de la Chambre des Représentants de Belgique.

ETTE belle allocution est celle d'un esthète qui fut éclectique et que le sens du Beau et du Vrai ramène à l'art chrétien, « comme l'oiseau migrateur, fatigué des aventures des pays exotiques, revient toujours à son ciel natal ». M. Carton de Wiart a d'abord traité d'une façon spirituelle et sagace de la question si actuelle de l' « art nouveau » issu du préraphaélisme anglais travesti par le commerce continental.

On sait quelle fut la vogue, déjà déclinante, de ce style étrange, qu'on eut l'outrecuidance de nommer le style « esthétique » ! Style anglais, style moderne, style esthétique, on n'en voulut plus d'autre. Alors on vit naître des créations hybrides, où se mariaient les formes de jadis et les motifs à la mode, les rocailles Louis XV et les cartouches Renaissance, avec « le tibia stylisé » et « le cartouche japonais ». Ce ne furent partout que « vitrines ornées de serpentins et de délinéaments macaroniques, céramiques anémiées, boiseries vert pomme, charpentes en bois courbé orné comme de la terre glaise, *wall papers* rythmés aux nappes artistiques, grès lumineux comme des verres, verres opaques comme des grès, canapés qui sont des bibliothèques, lits qui sont des étagères. » Ce bel engouement dure depuis cinq ans, mais le public commence à flairer une vaste mystification.

Il constate combien ce style est déjà poncif et banal, combien ces structures sont irrationnelles, combien ces meubles aux formes plastiques sont incommodes, combien ces raffinements coûteux et ces illusions de luxe sont éloignés du concept d'un art vraiment populaire, et que ces nouveaux prophètes, qui devaient mettre l'art à la portée des foules, ont retardé pour longtemps la vraie renaissance attendue.

« Quel autre enseignement d'art populaire les artisans du moyen âge nous ont légué, dit l'orateur, eux dont l'art enveloppait la vie et les besoins de chacun et qui surent faire descendre

l'harmonie de la ligne et de la couleur jusque dans les demeures les plus humbles !

« Hélas ! ces leçons, il faudra, mes chers Frères, que vous les rappeliez bien haut et sans relâche, — car le flot des imitations et de la médiocrité qui nous submerge accuse de plus en plus leur méconnaissance. Et c'est pour avoir méconnu en même temps d'autres principes chers aux gothiques et à votre école, — principes de goût, principes de construction, — que l'art décoratif nouveau s'est déconsidéré par toutes ces productions hâtives et incommodes dont je dressais tantôt l'inventaire et le réquisitoire.

« En s'y exerçant, ils auraient pu sans doute, ces décorateurs, ces artisans, reproduire des meubles anciens dont on sait les mesures, les proportions, la structure intime...

« Dédaigneux du modèle, ils ont voulu créer.

« Créer ! Et cela, sans avoir appris à connaître la nature des matériaux, leurs propriétés, leurs ressources, leurs résistances, — sans avoir le souci suffisant de l'appropriation de l'objet, de sa convenance, de son adaptation parfaite à une utilité déterminée.

« L'échec était fatal. En décoration on ne supplée pas à l'insuffisance de l'éducation professionnelle par l'imagination.

« Dès aujourd'hui toutes ces aberrations sont jugées.

« Elles peuvent bénéficier encore du sursis que leur accorde la naïveté de quelques-uns, mais elles sont marquées pour la mort. Comme ont passé les manches à gigot et les crinolines, ainsi ce « style moderne » ou soi-disant tel, passera à son tour. Et qui sait ? Peut-être le goût public, corrigé par cette salutaire épreuve, va-t-il se ressaisir ?

« On ne vous a jamais ménagé les objections et les reproches, mes chers Frères... Et je vous en félicite. Car vous savez qu'on peut mesurer les grandes œuvres aux critiques qu'elles provoquent, comme on peut mesurer les monuments à l'ombre qu'ils projettent sur le sol.

« Or, parmi ces reproches, j'ai entendu qu'on vous adressait parfois celui de rester trop obstinément fidèles aux principes de l'art médiéval. La division du travail, les conditions modernes de la production ne s'accommodent plus, disait-on, de cette patiente étude des matériaux, de cette recherche approfondie des formes qu'ils comportent et des applications auxquelles ils sont destinés. Ah ! vous voici bien vengés, et je pense que, malgré votre charité naturelle, un sourire un peu narquois vous sera parfois monté aux lèvres.

« C'est précisément à ces principes de l'art médiéval, aux vôtres, que l'art décoratif moderne, s'il veut survivre, doit revenir après les expériences malheureuses auxquelles il vient de se livrer ! C'est à ces principes qu'il reviendra. La vague s'était éloignée d'eux. Une autre vague s'en rapproche. N'est-ce pas une loi éternelle de toutes les bonnes causes :

> L'Idéal est fidèle autant que l'Atlantique.
> Il fuit pour revenir... Et voici le reflux ! »

« Le reflux ! Oui, je l'entends qui monte ! J'entrevois pour demain le développement d'un art décoratif et d'un art architectural moins prétentieux et plus logiques, déjà préparés et manifestés par votre enseignement fécond, et où les principes que vous défendez auront reconquis toute leur prépondérance.

« Vous ne prétendez pas, vous ne pouvez pas prétendre ressusciter ce passé. Les hommes ne ressuscitent pas les morts. Mais vous voulez, et vous avez mille fois raison, en reprendre la tradition. Comment continuer cette tradition, sinon en pénétrant votre activité et votre enseignement artistiques des principes dérobés aux anciens âges !

« Ces principes, vous n'avez rien à y changer. Les lois du Beau sont éternelles. Elles ne relèvent ni de la mode ni des écoles. C'est seulement dans les applications nouvelles de ces principes que la vie veut être reconnue, et qu'elle réclame de votre œuvre comme de toutes les œuvres, de l'art chrétien comme de l'Église elle-même, cette perpétuelle adaptation aux contingences de chaque jour, sans laquelle votre archaïsme ne serait que l'archéologie. La fidélité à vos principes, l'observance de vos méthodes, le respect des traditions iconographiques même, ne vous imposent ni stéréotypes ni canons inflexibles.

« Les bons ouvriers d'autrefois connaissaient et regardaient aussi les belles œuvres dont ils

étaient entourés. Mais jamais leur art ne se figea dans l'imitation. Jamais il ne se réduisit à la sèche répétition des œuvres de leurs devanciers. La cathédrale de Reims ne reproduit pas la cathédrale de Chartres... Et vous méconnaîtriez l'exemple de ces bons ouvriers, votre état d'âme serait indigne du leur, si vous vous borniez à la copie des œuvres qu'ils vous ont léguées.

« Pour vous comme pour eux, la tradition se complète et s'enrichit chaque jour par la vision de la nature. Nul art ne fut plus près de la vie que l'ancien art gothique. Nul ne puisa plus largement aux sources de l'observation judicieuse des êtres. Et l'on ne sait pas assez à quel point le concours du réel contribua à la vitalité et à la popularité de notre art chrétien. »

M. Carton de Wiart développe cette dernière idée, en analysant les beautés de la flore médiévale, à laquelle la *Revue de l'Art chrétien* a consacré de nombreux articles. Il oppose à la décoration si réaliste de nos contemporains, telle par exemple que celle du palais du mobilier à l'Esplanade des Invalides, l'admirable intelligence des gothiques interprétant la nature.

« L'art est la vérité, sans doute, mais « la vérité choisie », suivant le mot d'Alfred de Vigny, la variété appliquée à une matière destinée à un usage précis.

« Vous ne trouverez jamais chez les gothiques, même chez les flamboyants, cet emploi irrationnel de l'ornement.

« La décoration n'est jamais chez eux que le développement de la pensée créatrice de l'architecte. Elle fait corps avec les organes qu'elle revêt, elle est régie par les lignes de ces organes. Chaque détail est un morceau de l'ensemble. On ne pourrait l'amputer sans blesser celui-ci jusqu'aux sources de la vie. C'est une masse fondue d'un jet avec ses irrégularités, ses excroissances, ses cavités. Vienne la Renaissance, les saillies seront des superfétations. Ce ne seront plus les traits du visage, mais des taches de beauté ou des verrues. Le décorateur se bornera souvent à dessiner sur les surfaces, quelles qu'elles soient, des attributions parasitaires. Et c'est encore la faute des prétendus novateurs d'aujourd'hui qui prodiguent indifféremment le même tournesol sur le plan d'une façade, le dos d'une chaise, le manche d'un parapluie et le tissu d'un mouchoir. »

Il n'est point banal de voir un littérateur comme M. Carton de Wiart, esthète affiné, mais étranger à la pratique de l'art, se rendre compte avec tant de pénétration des secrets intimes de l'art décoratif sainement entendu ; il est rare d'entendre un exposé si plein de charme de ces questions si importantes et essentielles de l'esthétique pratique. Nous félicitons l'École de Saint-Luc d'avoir rencontré, en face de tant de détracteurs jaloux, un défenseur aussi autorisé et aussi éloquent.

L. Cloquet.

Correspondance.

Italie.

Lallio (province de Bergame) : Restauration de fresques. — Esanatoglia (Marches) : Attributions de fresques. — Sardaigne : Découverte d'une statue de Nino Pisano. — Urbino : Découverte dans les archives d'un peintre inconnu. — Rome : Travaux dans les églises. — Savone : Déplacement d'une fresque. — Loreto : La Chapelle des Français. — Florence : Eglise San Ambrogio.

Lallio.

CETTE localité possède une petite église, fondée et dotée par un fidèle, en 1450, en l'honneur de saint Bernardin de Sienne, qui résida à Bergame de 1411 à 1430.

L'oratoire primitif était décoré de fresques ; de ces peintures du XVe siècle, il ne reste qu'une figure de *Saint Sébastien* et une *Madone avec l'Enfant.*

Ce morceau, daté de 1454, a été déplacé au XVIe siècle ; les autres peintures ont été détruites ou recouvertes de nouvelles fresques à partir de 1532.

Plus tard, l'église a été abandonnée et convertie en magasin de céréales, et en lazaret.

En 1895, on a commencé les restaurations de maçonnerie, d'architecture et de peinture ; elles sont terminées.

Les fresques du XVIe et du XVIIe siècle ont été consolidées, et nettoyées, par M. Valentino Bernardi, de Bergame. Ce vaillant artiste s'est acquis une juste réputation par l'habileté technique et le goût qu'il met dans ses travaux de restauration d'anciennes peintures, tableaux et fresques.

La décoration recouvre toutes les surfaces du sanctuaire.

Elle comprend une trentaine de compositions relatives aux faits de la vie de la Vierge, de Notre-Seigneur et de saint Bernardin de Sienne, et de plus, une centaine de figures isolées de Saints, de Prophètes et de Sibylles.

Trois peintres surtout ont contribué à ces travaux ; l'un d'un médiocre talent, qui a signé T. L., est inconnu ; il a travaillé vers 1619.

Un autre a signé :

Hieronimus de Colleoni pinxit 1532. Il a fait les scènes de la *Vie de Jésus-Christ*, une *Annonciation* et une vingtaine de figures isolées.

Siret, dans son Dictionnaire, dit de lui :

« Élève de Titien ; peu apprécié dans sa patrie « (Bergame), il alla s'établir à Madrid et ne « laissa en Italie qu'un cheval peint sur une « façade avec cette inscription : *Nemo propheta « in patria.* »

Baschenis (Évariste) (1617-1677) a fait la *Vie de saint Bernardin*, une *Annonciation*, et une trentaine de figures isolées.

Siret dit de lui :

« Instruments de musique, fruits, nature « morte ; vérité extraordinaire ; relief magni- « fique ; ses petits tableaux furent nommés des « trompe-l'œil. »

On voit, d'après ce que je cite de Siret, très consciencieux cependant, combien il est difficile de faire un Dictionnaire des Peintres et combien il serait nécessaire qu'un éditeur entreprît un nouvel ouvrage de ce genre.

J'insiste sur cette question ; il me semble qu'une Société de Beaux-Arts ou un Syndicat de sociétés pourraient, à défaut d'un éditeur, se mettre à la tête d'une pareille entreprise ; ce serait un grand service à rendre à l'histoire de l'art.

Des fresques de Colleoni et de Baschenis il n'y a rien à dire de spécial ; elles sont dans le goût du temps, mais sans exagérations de gestes, ce qui est un mérite pour l'époque ; ce sont d'honorables peintures.

La fresque : La *Madone et l'Enfant*, de 1454, avait été repeinte, partie à *tempera*, partie à l'huile. Le fait n'est pas très rare, mais il est bon de le signaler. La critique d'art se fait souvent à la légère, et il est possible qu'en présence de cet ouvrage, et de cette date, un écrivain à courte vue aurait conclu que, dès le milieu du XVe siècle, on peignait en Italie à l'huile sur les murailles ; on a imprimé des erreurs de cette force.

Le peintre qui a repeint cette *Madone et l'Enfant* n'a pas même observé les couleurs de la fresque ; la tunique de l'Enfant était jaune, il l'a

mise en blanc avec ornements noirs ; le manteau de la Madone, qui était blanc, a été repeint en bleu ; le fond également a été modifié. M. Valentino Bernardi a très habilement enlevé cette seconde couche et rétabli la fresque dans son état primitif.

Esanatoglia (Marches).

Ce ne sont pas des découvertes de peintures qu'on signale de cette localité, mais l'existence d'ouvrages qui ne paraissent pas avoir été mentionnés jusqu'à présent.

Dans l'église désaffectée de Sainte-Catherine, et convertie en écurie, on voit une grande fresque, divisée en compartiments, représentant la *Crucifixion*, avec la Vierge, les saints Jean-Baptiste, Antoine de Padoue, Anatole, Antoine abbé, et sainte Catherine ; sous le motif central se trouve en caractères du temps l'inscription rompue suivante :

... IVI ... LXVI ... OP ... AĪA : S. ANTŌI.
FRĒI RICCAR ... HANC. BASILICAM.
FABRICAVIT. MCCCLXII

d'où on a conclu que l'église a été construite en 1362, et la peinture exécutée en 1366.

La fresque est en assez bon état.

Par analogie de style, on pense que le peintre est Diotisalvi di Angeluzio de Esanatoglia, élève de Francescuccio Chisi da Fabriano ; ce Diotisalvi a peint vers la même époque des fresques dans l'église de Saint-François à San Severino (Marches) comme l'indique l'inscription :

HOC OPVS FECIT FIERI NOBILIS ET
POTENS VIR ISMEDVTIVS PER MANVS
DETTALEVE ANGELVTI DE SĀ ANATOLIA
AN. DMI MCCCLXXII DIE XXIV MENSIS MAIJ.

Dettaleve, Diotisalvi, ou Diotallevi, comme on lit ailleurs, est le même homme.

Et voilà encore des noms pour le futur Dictionnaire des Peintres.

Ile de Sardaigne.

On a trouvé, dans un magasin de l'ancien couvent de San Francesco in Oristano, une statue représentant un évêque, à mi-grandeur de nature, en très bon état de conservation.

Sur le socle :

NINVS : MAGISTRI : ANDREE : DE :
PISIS : ME : FECIT

Nino Pisano, fils du célèbre Andrea Pisano, a laissé plusieurs sculptures à Pise ; il a travaillé avec son père à la porte du baptistère de Saint-Jean à Florence, fondue en 1332.

C'était un excellent sculpteur, mais la gloire de son père a éclipsé le renom, qu'au dire de Vasari, il devrait tenir dans la sculpture toscane du XIVe siècle.

Urbino.

On trouve fréquemment en Italie des peintures dont les auteurs sont inconnus, mais plus rarement des peintres dont les peintures sont perdues en totalité.

Le cas vient de se présenter à Urbino ; dans les archives locales on a constaté l'existence de Jacomo de Mastro Piero ; ce peintre était un frère de la compagnie de saint Antoine abbé ; de 1411 à 1434 il a exécuté des travaux pour sa Confrérie, pour les églises d'Urbino, et peut-être pour la cité de Bologne.

Les archives d'Urbino mentionnent un *Saint Jacques*, une *Crucifixion* et l'*insegna*, la bannière de sa confrérie.

La découverte a de l'intérêt pour Urbino, car du premier peintre de cette cité, Giuliano, qui travaillait en 1366, au second, Salimbene, qui a terminé en 1416 les fresques de l'église Saint-Jean, il y avait une lacune.

Rome. — Restaurations d'églises.

Nous avons annoncé que le ministère de l'Instruction publique faisait restaurer les églises : Sainte-Cécile, Gesù, Sainte-Marie in Via, Saint-Martin ai monti ; Sainte-Marie della Scala, Sant-Onofrio.

A cette liste il faut ajouter :

Sainte-Marie sur Minerve : les travaux consisteront à mettre l'extérieur, fort peu digne du monument et des œuvres d'art qu'il renferme, un peu plus en rapport avec la richesse de l'intérieur.

Sainte-Marie-Madeleine. Cette église est peu visitée ; elle a été construite sous le pape Innocent XI (pontificat de 1676 à 1689) à côté du couvent des Pères ministres des infirmes, fondé en 1484 par saint Camille de Lellis.

L'église renferme de nombreuses peintures dont une a joui d'une certaine célébrité. C'est

le *Saint Laurent Giustiniani* par le chevalier Lucca Giordano (1632-1705).

On veut que cette peinture ait été exécutée en une seule nuit, et c'est à cette circonstance que le tableau a dû son renom. Les tableaux de ce peintre se comptent par centaines, il travaillait tellement vite qu'en Italie on lui a donné le surnom de *Fa Presto*. Son style maniéré est condamné maintenant, mais de son vivant il lui a valu une très grande célébrité.

Giordano est, avec beaucoup d'autres peintres, un exemple de la fragilité des réputations.

Savone.

Le peintre Paul Jérôme Brusco (1742-1820) avait peint à Savone, vers la fin du siècle dernier, dans l'église des Saints-Jean-Baptiste-et-Dominique, une fresque représentant l'apothéose de saint Dominique. La peinture, étant en péril, a été transportée sur toile par le professeur Bigoni de Modène ; l'opération a très bien réussi ; elle mérite d'être citée, la fresque mesurant environ vingt-huit mètres carrés.

C'est par erreur que Siret a écrit *Brusca*.

Il ne faut pas confondre Brusco de Savone avec le hollandais Poelenburg, surnommé Brusco en Italie, à cause de son mauvais caractère.

Cette recommandation peut paraître puérile ; mais il y a dans les écrits sur l'art tant d'erreurs!

Loreto.

M. Charles Lameire, le peintre français bien connu par ses peintures murales et ses compositions inspirées d'un profond sentiment chrétien, a passé les mois de septembre, d'octobre et de novembre à Lorette à travailler aux peintures de la chapelle française, dédiée à saint Louis, roi de France.

Les principaux sujets confiés à M. Lameire sont : *Saint Louis*, *Les Croisades*, *La France chrétienne*.

Nous reviendrons sur les très importants travaux de cet artiste et sur toute la nouvelle décoration de l'église, d'autant plus qu'une des chapelles a été réservée à la Belgique.

L'Italie, l'Espagne, la Hongrie ont également leurs chapelles dans la célèbre basilique.

Florence.

L'église San Ambrogio, qui était fermée depuis quelque temps pour réparations intérieures, est de nouveau ouverte.

Elle est peu visitée par les voyageurs, bien-qu'elle mérite l'attention.

Son origine remonte au Xe siècle, mais depuis elle a subi des modifications qui en ont changé le caractère.

Elle renferme deux ouvrages d'art très remarquables.

Un autel en marbre par Mino da Fiesole exécuté en 1481.

C'est l'occasion de faire remarquer que le mot *da* devant le nom d'une localité veut dire généralement que la personne dont il est question est native de cet endroit ; mais il y a des exceptions ; Mino n'est pas né à Fiesole mais à Poppi dans le Casentin ; il s'est illustré pendant qu'il demeurait à Fiesole, d'où son nom de Mino da Fiesole.

L'autre ouvrage est une fresque par Cosimo Roselli, peinte en 1486 ; elle montre une procession de la Fête-Dieu. Roselli a d'autres ouvrages à Florence : des tableaux à la galerie des Offices et dans diverses églises. Dans l'atrium de la Santissima Annunziata, il a peint *Saint Philippe Benizzi prenant l'habit des Servites ;* cette fresque fait partie de la suite célèbre où Andrea del Sarto a représenté la Vie du Saint, l'un des fondateurs de l'Ordre florentin des Servites, qui a conservé les fonctions du culte à la Santissima.

Malheureusement la *Procession* de Roselli est en très mauvaise lumière ; c'est un très bel ouvrage. Vasari le tient pour le meilleur du peintre: « il le fit, écrit-il, pour les religieuses de Saint-« Ambroise ; un nombreux clergé accompagne « le prêtre, qui est suivi d'une infinité d'hommes « et de femmes, selon la coutume du temps ; plu-« sieurs personnages sont des portraits pris « d'après nature ; on remarque, entre autres, celui « de Pic de la Mirandole, qui est tellement res-« semblant, qu'on croirait le voir lui-même. »

Le célèbre philosophe est représenté dans la fresque en pourpoint rouge et bonnet violet.

La Procession, très populaire à Florence, avait pour objet la présentation au peuple du calice dans lequel le prêtre Uguccione avait trouvé du sang divin.

L'autel de Mino avait été édifié, sur la commande de l'abbesse Barbadori, pour renfermer le calice.

L'église de Saint-Ambroise conserve les restes d'artistes célèbres: Mino, sculpteur (1431 ✠ 1484); Granacci (Francesco), peintre (1447 ✠ 1543); Simone del Pollajulo, dit Cronaca (1457 ✠ 1508), architecte; Verrocchio, peintre et sculpteur (1435 ✠ 1488).

Sur la proposition d'un érudit florentin, très dévoué à la gloire de la cité, M. Pietro Franceschini, les membres du Cercle des Artistes et de l'Académie de dessin vont faire poser dans le sanctuaire une plaque de marbre commémorative en l'honneur des illustres défunts.

C'est un bon exemple à signaler; ce genre de manifestations vaut mieux que des discussions sur l'esthétique et la philosophie de l'art, trop fréquentes aujourd'hui dans les Sociétés de Beaux Arts.

GERSPACH.

Florence, décembre 1900.

Tableau dédicatoire de la chapelle de la Sainte-Trinité à Lublin.

(Royaume de Pologne.)

AYANT trouvé dans la *Monographie des églises catholiques du royaume de Pologne*, la description d'un vieux tableau dédicatoire du XIVe siècle, j'ai pu en obtenir une copie faite spécialement à l'intention de la *Revue de l'Art chrétien;* je l'ajoute à la description de la peinture, rédigée par l'artiste Joseph Smolenski, auteur de la trouvaille, auquel je laisse la parole.

« Le 26 février 1899, visitant la chapelle du château de Lublin, j'aperçus à l'endroit d'où venait de se détacher un gros morceau de plâtre, un ancien motif d'ornementation. Piqué de curiosité, avec grande précaution, je détachai le plâtre sur toute la surface, et j'aperçus un tableau tout entier. Il était impossible de le photographier, le tableau n'étant pas peint sur une surface plane, mais sur une tour ronde, d'un diamètre de 16 à 20 pieds, haute de 30 pieds environ. J'en fis donc une copie, que je joins ici.

« L'entrée de la tour est surmontée d'une arcade: elle est étroite à l'intérieur, évasée extérieurement. Elle sert à la fois d'entrée au chœur, où se trouvait l'orgue, aujourd'hui disparu.

« La galerie du chœur, en bois de mélèze, est garnie de poutres sculptées de style gothique, avec des rosaces aux joints.

« La tour se rétrécit vers le haut; elle n'a rien de commun avec l'architecture de la chapelle et ses profondes fondations sont indépendantes de celles des caveaux de l'église. On pouvait supposer que c'est une des anciennes tours du château de bois.

« A l'époque où le château fut rebâti, et où la chapelle fut construite, l'architecte du roi de Pologne, Casimir le Grand, utilisa cette ancienne tour, pour en faire le point d'appui de la galerie du chœur.

« Le tableau découvert est peint au moyen des procédés de la fresque, en usage depuis de longs siècles: sur un crépi de chaux, on étendait une fine couche de mortier, sur laquelle, encore fraîche, on exécutait la peinture. Les couleurs sont si adhérentes, qu'il est impossible de les laver; la couleur verte particulièrement s'est conservée jusqu'ici dans une fraîcheur étonnante.

« Sur les murs, à la même hauteur, suivent d'autres compositions. Elles forment un cycle représentant les principaux événements du règne de Ladislas Jagellon. La disposition symétrique des panneaux, l'harmonie des ornements et des motifs romano-gothiques appliqués à l'architecture, la perfection de la perspective et du jeu des lumières, le sentiment de la couleur, enfin la connaissance des règles de l'iconographie, nous confirme dans la conviction que l'auteur était un artiste de profession.

« Bien plus, étant donnés, d'une part, les procédés employés, et d'autre part, le fait, que Ladislas Jagellon reconstruisit la chapelle, on peut admettre que l'auteur des fresques fut *Wladyck*, ruthénien de Kiew, dont parle le baron Rastawiecki, dans son *Dictionnaire des peintres polonais*. Cette supposition est confirmée par l'abbé A. Wadowski, connu dans l'histoire des églises du diocèse de Lublin, et qui assure que les peintures seules, et non les constructions, furent exécutées sous ce monarque.

« L'aspect général des peintures nous autorise à croire que l'artiste y donne en quelque sorte un type de la polychromie gothique. Le ton du ciel est gros bleu foncé: le château, crénelé au

haut des murs, est garni de nombreux contreforts. (Au grenier du château actuel se trouvent les traces d'une communication avec les nouveaux murs du pignon bâti au commencement du XIXe siècle.) La couleur du château est rouge brique, l'encadrement des fenêtres et de l'embrasure des canons est couleur de pierre : l'église sur le tableau est également d'un ton rouge : elle est, ainsi que les contreforts, couverte de tuiles. (Le fronton de la chapelle actuelle a été refait, dans le style de la renaissance italienne du XVIe siècle.)

« La principale figure du tableau est la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus sur les bras. Elle est assise sur un trône d'or de style roman : son manteau est de couleur amarante foncé à bordure d'or, la robe bleu clair. L'Enfant Jésus porte un manteau de drap d'or, une robe blanche semée d'étoiles rouges ; il tient à la main un volumen de parchemin.

Peinture murale dédicatoire à Lublin.

« A gauche du tableau se tient S. Clément, patron des Slaves, ou bien le fondateur de l'Ordre des Basiliens, S. Basile. Le saint est blond, il est coiffé d'un bonnet jaune clair à liserés bleus, semblable à ceux que porte le peuple dans le Gouvernement de Lublin. Il est vêtu d'un manteau couleur chair et d'une robe violette, il tient à la main un cartel.

« A gauche, un second personnage, probablement S. Nicolas, pour qui Ladislas Jagellon professait une dévotion particulière, en chape de drap d'or et en pallium archiépiscopal de laine blanche, timbré de croix noires, sous lesquelles sont visibles en vert les signes de *svastica*. Le pallium se termine par des franges noires.

« Le personnage agenouillé devant la Ste Vierge représente probablement le roi Ladislas ; sa tête, d'une calvitie naissante, est plus achevée que les autres. Sa chevelure est de couleur châtain foncé, les traits sont expressifs. Il est revêtu d'un manteau de pourpre, doublé d'hermine, d'une longue robe noire, retenue par une ceinture incrustée d'or. Le page blond, debout derrière le roi, l'épée sur l'épaule, porte un manteau rouge, et une cuirasse : sa tunique courte est verte, bordée de jaune, ses chausses grises sont collantes ; la chaussure est nouée avec des courroies ; il porte au côté une escarcelle jaune.

« Derrière lui se tient debout, l'air humble, un homme blond à barbe, en robe et manteau gris.

« Le terrain du tableau est vert clair, encadré d'une large bande rouge bordée d'une ligne blanche. Au bas sous cette bande, on voit une frise noire, bordée en haut et en bas de blanc ; elle est recouverte d'ornements gris de style roman.

« Sous la frise se trouve également une bande rouge, sur laquelle sont tracées, avec un instrument aigu, des signatures en langues polonaise, ruthène, allemande, grecque et latine. Ces signatures, dont quelques-unes accompagnées d'armoiries, sont suivies de dates depuis le XVe siècle jusqu'au commencement du XVIe.

« Sous la bande rouge, est peinte une baguette jaune, où sont enfilés des anneaux servant à suspendre un rideau jaune foncé qui termine l'ensemble.

« L'entrée de la cage de l'escalier se trouve sous le tableau. Elle est ornée d'un encadrement de bandes rouges. Sur la frise noire court une ornementation blanche en forme de serpent. Sur les chambranles sont peintes des rosaces multicolores à ornements noirs. »

A. Brykczynski.
Curé de Goworowo.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 28 novembre 1900.* — M. le général de La Noë produit deux fragments vitrifiés confirmant la théorie de la vitrification accidentelle des enceintes fortifiées.

M. Héron de Villefosse présente quelques observations sur les deux bas-reliefs de Varbely, portant des représentations du « dieu au marteau » publiées en 1892, par M. Blanchet, dans le Bulletin de la Société.

M. Collignon communique de nouvelles remarques sur le torse Clazomène, appartenant au musée du Louvre, que vient compléter aujourd'hui un fragment de la partie inférieure.

M. Paul Girard présente l'estampage d'un fragment de marbre antique conservé au musée de Saint-Malo et représentant une scène d'adieux.

Séance du 19 décembre. — M. Durrieu signale dans un manuscrit de la bibliothèque d'Albi deux portraits de Jacques-Antoine Marcello, général vénitien connu pour avoir eu avec le roi René des relations d'amitié très intéressantes au point de vue de l'histoire littéraire.

M. Maurice fait une communication sur le parti que l'on peut tirer de la classification chronologique des monnaies de quelques ateliers (Rome-Tarragone-Londres) pour déterminer la politique de l'empereur Constantin pendant les premières années de son règne.

M. Héron de Villefosse communique à la Société des moules provenant d'une trouvaille faite à Tortose (Syrie) et qui paraissent constituer le matériel d'un orfèvre.

M. Paul Monceau entretient la Société de diverses marques de carrière se trouvant sur des blocs de marbre provenant de Synnada et les compare à des marques de carrière d'autre provenance.

M. le Dr Capitan présente à la Société un casque de bronze appartenant au Dr Bonneau de Mantes, trouvé à Raugiport et dont la date paraît incertaine.

Séance du 4 janvier 1901. — M. de Lasteyrie, élu président, fait l'éloge de son prédécesseur, M. de Barthélemy.

M. Hamy communique une élégante miniature, découverte par M. Gustave Schlumberger dans la collection du comte de Ganay au château de Courances, et qui représente un groupe de guerriers en costume du temps de Charles IX, conduits par un chef indien devant un pilier de pierre aux armes de France, entouré de sauvages qui lui rendent hommage. Cette scène est l'exacte traduction d'un des récits de voyage en Floride du capitaine Landonière, amené ainsi par le chef Satouriona devant le *padron* dressé, quatre ans auparavant, par Jean Ribault. Cette jolie peinture a pour auteur le peintre de l'expédition, Le Moyne de Morgues ; elle a été gravée par Th. de Bry dans la seconde partie de son *Amérique*, publiée en 1591.

M. Ph. Berger fait passer sous les yeux de l'Académie une cymbale avec inscription phénicienne, qui a été trouvée par le P. Delattre au cours de ses fouilles à Carthage. D'après l'examen de cette cymbale et d'autres semblables, il y aurait lieu de conclure qu'on s'est trompé en considérant comme un poids ou une sous-coupe de candélabre l'objet généralement connu sous le nom de « Poids d'Iōl » ; cet objet n'est autre chose qu'une véritable cymbale du même genre que celle du P. Delattre.

M. Héron de Villefosse communique des renseignements précis sur la célèbre inscription bilingue de Malte, aujourd'hui conservée au musée du Louvre.

M. Homolle, directeur de l'École d'Athènes, rend compte des fouilles exécutées, au cours de l'année dernière, par les membres de l'École, notamment en Grèce et en Crète, et signale les principales découvertes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 23 novembre 1900.* — M. de Lasteyrie, en l'absence du président, adresse à M. Wallon, secrétaire perpétuel, une allocution à l'occasion du cinquantenaire de son élection comme membre de l'Académie.

Après ce discours, accueilli par de vifs applaudissements, M. Wallon, très ému, prend la parole pour remercier l'Académie de ce témoignage de sympathie ; il lit ensuite une notice sur Quatremère de Quincy qu'il remplaça, il y a cinquante ans, et il insiste particulièrement sur sa vie politique pendant la période révolutionnaire.

M. S. Reinach étudie une inscription grecque, connue seulement par des copies, qui surmontait l'entrée de la niche où fut découverte la Vénus de Milo. Il propose une restitution nouvelle et insiste sur ce fait, à ses yeux certain, que cette inscription n'a rien de commun avec la Vénus de Milo.

M. Reinach parle ensuite des inscriptions gravées sur les bases des deux hermès trouvés avec la Vénus de Milo et affirme qu'elles aussi sont tout à fait étrangères à cette statue. Celle de la base d'Héraklès jeune doit appartenir à une sculpture toute différente et d'au moins un siècle postérieure au chef-d'œuvre du Louvre.

Séance du 30 novembre. — M. le docteur Hamy fait hommage d'une gravure très rare de Girardot et que ne possédait pas la bibliothèque de l'Institut, représentant la première séance tenue par l'Institut au Louvre, dans la salle des Cariatides, le 15 germinal an IV.

Séance du 5 décembre. — Il est procédé au renouvellement du Bureau et à l'élection d'un membre résidant, en remplacement de M. Samuel Berger.

Séance du 7 décembre. — Après un comité secret, il est procédé à l'élection d'un membre ordinaire, en remplacement de M. Ravaisson. M. L. Léger, professeur de langue et littérature slaves au Collège de France est élu.

Séance du 11 janvier 1901. — M. Heuzey fait connaître un travail qu'il a fait conjointement avec M. de Sarzec, sur une « Villa royale chaldéenne vers l'an 4000 avant J.-C. ». Cette villa fut mise au jour par les fouilles qu'a fait exécuter M. de Sarzec depuis 1888, pour la mission française de Chaldée, sur une station historique la plus ancienne qu'on ait découverte dans ce pays.

M. Reinach commente le sujet d'un des deux bas-reliefs du musée de Constantinople dont il a déjà parlé à l'Académie. Ce bas-relief archaïque, découvert à Chalcédoine, représente Jupiter accouchant de Minerve entre deux divinités de la délivrance.

Séance du 18 janvier. — Le président donne lecture d'une lettre de M. Huillier, notaire à Paris, accompagnant le texte d'un testament par lequel Mlle Pellechet lègue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une somme de 300,000 francs qui sera employée à conserver les monuments existant en France et aux colonies présentant un intérêt historique ou archéologique.

M. S. Reinach donne lecture d'une lettre de M. Cavvadias, directeur des antiquités en Grèce, sur la découverte de statues et de fragments en marbre et en bronze recueillis dans la mer, à quarante mètres de profondeur, près de la petite île de Cerigotto, et provenant d'un naufrage qui date de l'époque romaine.

M. Clermont-Ganneau fait une communication sur un sceau de l'époque des croisades provenant de la léproserie de Saint-Lazare de Jérusalem, que lui a envoyé le P. Paul de Saint-Aignan et qui représente un lépreux.

M. Antoine Cabaton, membre de l'École française d'Extrême-Orient, rend compte de la visite archéologique qu'il a faite des monuments khmers de la province de Bati et de Kompong-Cham.

Séance du 25 janvier. — M. H. de La Tour présente à l'Académie la reproduction d'une monnaie de bronze découverte à Gergovia; c'est la première frappée dans la colonie fondée par les Romains près du confluent du Rhône et de la Saône, sur l'emplacement de la vieille localité gauloise appelée Lugdunum.

L'étude de cette médaille a permis à M. de La Tour de préciser la date de la fondation de Lyon, qui doit être fixée entre le mois d'avril et le mois de septembre de l'an 43 avant Jésus-Christ.

Société historique et archéologique de l'Orne. — Cette Société, émue des actes de vandalisme trop souvent perpétrés contre nos vieux monuments et résolue à y mettre obstacle le plus possible dans la région qui la concerne, vient de créer une « Commission de protection des monuments ornais » qui, sous la présidence de M. H. Tournouer, veillera à la préservation et à la conservation des anciens monuments, suscitera la création de musées locaux, constituera une collection de vues, dessins, gravures et photographies, des richesses historiques et archéologiques de la région et en dressera l'inventaire.

On ne saurait trop applaudir à une semblable initiative (1).

Comité des travaux historiques. — Divers érudits continuent d'approfondir l'histoire de l'art roman français, dont il est si souvent question dans nos colonnes. M. A. de Rochemonteix, qui a déjà consacré une monographie aux églises de l'arrondissement de Mauriac (2), s'occupe à présent de celles de Saint-Flour et de Murat (3), toutes différentes de celles de l'Auvergne.

L'architecture romane du Cantal se distingue par la voûte médiane à berceau, fractionnée par des doubleaux légèrement brisés, des bas-côtés voûtés en quart de cercle, des *absides* circulaires sur leurs deux faces interne et externe, des cou-

1. Les personnes désireuses d'adhérer à cette Société sont priées de s'adresser à M. l'abbé Letacq, secrétaire, 151bis, rue du Mans, à Alençon.

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 347.

3. *Bullet. du C. des trav. hist.*, 1900, 2e livr., p. 203.

poles octogonales sur trompes, des clochers à huit pans à la croisée, des contreforts avec colonnes engagées, des modillons très particuliers ; bref, le mélange des écoles auvergnate, limousine et poitevine; la voûte médiane est poitevine et limousine, les voûtes latérales et la coupole sont auvergnates.

Or cette architecture cantalienne s'unit à d'autres voisines. L'école limousine intervient avec ses chevets droits, ses archivoltes lobées, son doubleau brisé ; la bourguignonne, avec ses pilastres ; la provençale, avec ses archivoltes murales inférieures, ses clochers à pignons, ses absides à pans, ses décorations flabelliformes, ses absidioles empâtées. Il se fait, en outre, une infiltration méridionale ; l'Auvergne fournit les absidioles rayonnantes, les contreforts perdus dans la corniche, les matériaux polychromes.

Le chœur de Saint-Urcize est inscrit dans huit colonnes comme celui de Conques et les chapiteaux pseudo-corinthiens rappellent l'Aquitaine; Auriac-l'Église a la coupole et les chapiteaux en éventail de la Provence ; Bredons dérive de Mauriac, ainsi que Molompize, mais beaucoup d'autres églises restent indépendantes de toutes écoles, grâce à leur simplicité.

M. l'abbé P. Brune s'occupe de l'orfévrerie en Franche-Comté. Il indique les courants religieux, populaires et commerciaux qui ont donné naissance aux types de cet art, les centres de fabrication, et les caractères de leurs produits ; puis il met en lumière quelques reproductions choisies, notamment la croix-reliquaire de Saint-Ferréol-lez-Besançon, la croix processionnelle de Rougemont, et celles d'Ornans (Doubs), le chef de saint Léger à Chaux-en-Montagne et le reliquaire de la Sainte-Épine à Château-Chalon, le reliquaire de Nevy-sur-Selle, et celui des saints Maurice et Georges à Soucia.

L. C.

L'Art chrétien. — Une importante réunion de la Société diocésaine d'art chrétien a été tenue à Namur, sous la présidence de Mgr Heylen, le révérendissime évêque, en janvier. M. le chanoine Sosson présidait.

Mgr l'évêque a répondu par un discours substantiel. Il a loué la Société diocésaine d'art chrétien, à laquelle il portera le plus grand intérêt, parce que l'art élève à Dieu et y conduit les âmes; parce que la Société veut connaître les richesses artistiques diocésaines, lesquelles sont un patrimoine commun laissé par les ancêtres et qu'il faut conserver. C'est d'ailleurs ce que recherche la Société d'art chrétien, et c'est ce dont la félicite Monseigneur. Il promet qu'il l'aidera de tout son pouvoir, et il désire voir bientôt paraître l'inventaire des œuvres d'art que possèdent les églises du diocèse. On a beaucoup applaudi Sa Grandeur.

M. Nifle, secrétaire, a fait ensuite une longue et intéressante conférence sur les verres églomisés. M. le chan. Sosson a fait, lui, une causerie charmante sur certaines églises qu'il a visitées dans le diocèse, et qui sont riches souvent d'objets de grande valeur.

Il a fallu ajourner à une séance ultérieure la conférence que M. le curé de Saint-Germain (Leuze) avait préparée sur son église, une très vieille basilique classée dans la troisième catégorie des monuments nationaux, et qui va être reconstruite avec goût et intelligence.

C'est au Luxembourg, probablement à St-Hubert ou à Bastogne, que la Société d'art chrétien tiendra sa seconde réunion statutaire annuelle.

Bibliographie.

L'ANCIEN TRÉSOR DE L'ABBAYE DE SILOS, par Dom Eugène ROULIN, bénédictin de la Congrégation de Solesmes. — In-f°, 124 pp., avec seize planches et vingt figures dans le texte. Paris, Ernest Leroux, 1901.

GRACE aux travaux publiés dans notre *Revue*, par Dom Roulin, une partie de la savante publication dont le titre figure en tête de ces lignes, est déjà connue de nos lecteurs. Elle se compose en réalité de l'étude très détaillée, très documentée et accompagnée d'excellentes planches, d'une vingtaine d'objets dont plusieurs peuvent être considérés comme de véritables monuments ; l'auteur leur consacre XVII chapitres, qui forment autant de monographies. Il nous est d'ailleurs facile d'en faire apprécier la valeur, trois de ces études ayant paru dans nos colonnes.

Nos lecteurs se rappellent sans doute que l'abbaye de Silos, située dans la Vieille-Castille, au milieu de montagnes sauvages, à peine accessible par de rares voies de communication, est restée peu connue pendant longtemps de ce côté des Pyrénées, malgré l'éclat que répandit sur elle au XIe siècle saint Dominique, et au XIIIe D. Rodrigue Yemguez de Gusman. Depuis peu d'années seulement elle a trouvé un historien digne d'elle en Dom Férotin qui lui a consacré deux volumes pleins de recherches et d'une science très sûre ; l'ouvrage a été couronné récemment par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et des savants de premier ordre, comme MM. Léopold Delisle et Morel Fatio, lui ont rendu pleine justice.

Un côté de l'histoire de l'abbaye de Silos n'avait pas été éclairé par l'ouvrage de Dom Férotin : C'est l'étude des monuments de l'art qui formaient autrefois le riche trésor de l'abbaye. Cette tâche était réservée à notre savant collaborateur, qui, après avoir déjà fait connaître isolément quelques pièces de cette riche collection, malheureusement divisée actuellement, la réunit et l'examine dans son ensemble par la publication sur laquelle je tiens à appeler l'attention de nos lecteurs.

Le nombre des objets principaux étudiés, décrits avec un grand soin et reproduits par des planches très fidèles, est de dix-sept, parmi lesquels il en est plusieurs d'inédits, et dont d'autres, de la plus haute valeur, n'ont été publiés que d'une manière insuffisante. Une douzaine de ces objets se trouvent encore à l'abbaye de Silos et la plupart y sont encore en usage. Les autres ont été incorporés au musée provincial de Burgos, à une date relativement récente.

Parmi les pièces les plus remarquables de la collection, je ne citerai que pour mémoire le calice ministériel, publié et reproduit dans notre *Revue* (1). Le lecteur se rappellera sans aucun doute que c'est à la fois une œuvre d'art très remarquable, un peu bizarre par la forme, et un monument historique ; il a été exécuté sous l'abbatiat de saint Dominique de Silos (1041-1073), et on ne peut guère expliquer les procédés de fabrication et le style du décor arabe que par des influences locales qui paraissent manifestes. Il semble probable que le travail aurait été fait à Silos même, par des prisonniers maures, restés au service à l'abbaye. On se rappellera qu'il servait à distribuer le vin, selon les rites de la liturgie gothique ou mozarabe, en vigueur à Silos au XIe siècle.

Deux monuments de la plus haute importance de cette collection sont des tables d'autel ou frontaux, dont l'un déjà publié par M. Rupin (2). De caractère et de décor très différents, ils sont cependant tous deux du XIIe siècle et de fabrication limousine. Le premier, très richement émaillé, fait aujourd'hui partie du musée de Burgos. C'est une œuvre particulièrement remarquable par son grand style et la richesse de son ornementation. M. Rupin assure que jamais les Limousins n'ont rien produit de plus parfait que ce travail ; la gravure, dont le cliché a été mis gracieusement à notre disposition, permet d'apprécier, à toute leur valeur, le caractère des figures d'apôtres, qui, au nombre de six de chaque côté du Christ en majesté placé au centre de la table, sont l'objet principal de la composition, ainsi que le décor architectonique très particulier qui encadre les figures. L'abbaye de Silos a heureusement conservé le second retable en cuivre gravé, moins riche d'aspect, mais non moins intéressant par le grand style des figures d'apôtres qui y sont gravées.

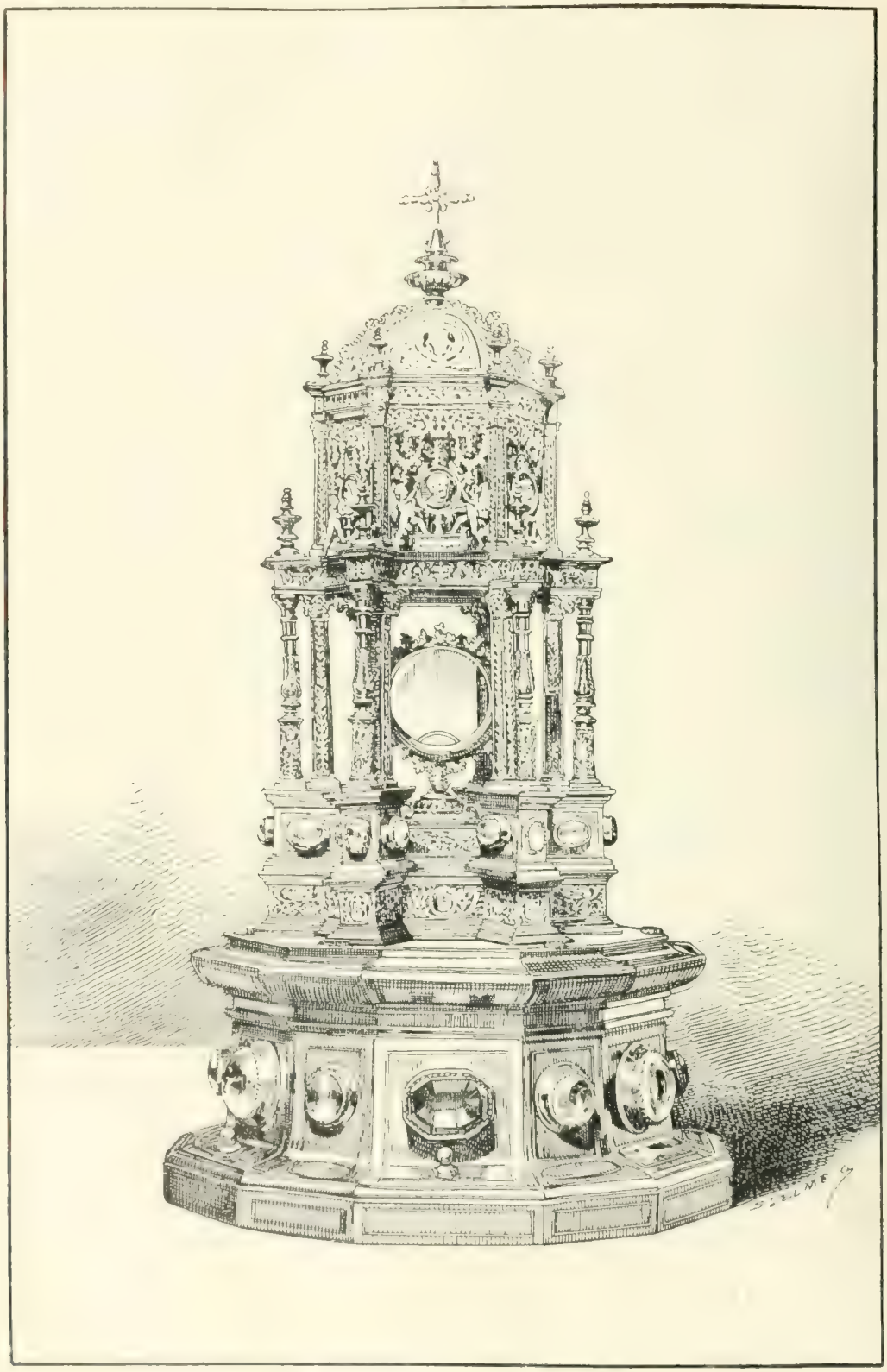
D'autres objets seraient à citer. La planche VII représente en héliogravure une patène ministérielle que, très probablement, il faut également faire remonter au XIIe siècle. Elle est décorée de filigranes, de pierres précieuses et d'intailles antiques. L'ornementation révèle un savoir faire exquis, un goût parfait et un art

1. Année 1898, pp. 358 et ss. grav. pl. XVIII.
2. *L'Œuvre de Limoges*, pp. 197 et 198.

Détail du frontal émaillé.

consommé : c'est un objet à placer au premier rang des pièces d'orfévrerie ornées de filigranes.

D'après Dom Roulin et d'autres archéologues qui l'ont étudiée, cette patène serait également de fabrication limousine. En ajoutant la patène aux deux frontaux, il faut croire qu'il y a eu



Monstrance eucharistique (XVIe siècle)

au XIIe siècle, entre l'abbaye de Silos et Limoges, des rapports fréquents, qui ont donné lieu aux commandes d'une série d'œuvres de la plus haute valeur, qui toutes n'ont pas été conservées. Deux petites châsses limousines, également reproduites, et dont l'une existe encore à Silos, tandis que l'autre se trouve au musée de Burgos, semblent établir que ces rapports ont continué au XIIIe et jusqu'au XIVe siècle. Ces châsses appartiennent cependant à un ordre de travaux beaucoup plus ordinaires.

Un magnifique coffret en ivoire, de travail arabe du XIe siècle, mais avec garniture fabriquée à Limoges, et un étrange étui, également arabe, dont on a fait plus tard un reliquaire, sont également à citer ; les reproductions de ces deux objets sont excellentes.

Les notices sur une main-reliquaire et sur deux devants d'autel ont été publiées dans notre *Revue* (1).

Avec la main-reliquaire se marque dans le domaine de l'orfévrerie une période de décadence, à Silos, comme partout. Les traditions, comme les principes particuliers à chaque art, s'effacent et se confondent. Au simple examen d'une reproduction, on en vient à se demander si l'on a affaire à un travail d'orfévrerie, de menuiserie ou d'architecture ; on en vient aussi à se demander quelle est la destination de l'objet que l'on a sous les yeux.

Je suis heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs la reproduction d'un petit monument, style de la Renaissance, dont le dessin ne manque pas d'élégance. Il date de la fin du XVIe siècle. Je pourrais laisser deviner si cet édicule est destiné à un mausolée, à une caisse d'horloge, ou bien à un vase sacré..... Mais, afin de ne pas laisser le lecteur dans l'embarras, j'aime mieux dire tout de suite que c'est une monstrance.

Ce petit édifice a 90 cent. de hauteur ; il est en argent et bronze doré. Il est conservé à la salle des archives de Silos, et le jour de la Fête-Dieu on y abrite la sainte hostie pour la porter solennellement à travers les rues ; naturellement il est placé sur un brancard, à la mode espagnole ; on ne pourrait le transporter autrement. Cependant, pour l'Espagne, les dimensions sont relativement modestes.

On le voit, l'étude publiée par Dom Roulin sur l'ancien trésor de Silos, est pleine d'intérêt et d'enseignement ; les planches, je le répète, sont excellentes, et le volume est imprimé avec un soin et un goût qui doivent lui assurer bon accueil, dans toutes les bibliothèques.

J. H. Helbig.

1. Voir année 1898, pp. 450 et 452.

DE OUDE BRUGSCHE BOUWTRANT EN DE VLAAMSCHE RENAISSANCE, par A. Van de Velde. — Bruges, H. Van Mullem, 1901.

Il est des styles qui exigent des matériaux coûteux pour produire de belles façades. Tel n'est pas le vieux style brugeois, qui fut pratiqué d'une si magistrale façon par les maçons de l'endroit, du XVe au XVIIe siècle. Au moyen de briques diversement profilées, ils ont su donner à leur architecture des formes adéquates aux simples maisons ouvrières comme aux demeures patriciennes les plus cossues. C'est ce que nous montre M. Van de Velde dans son charmant opuscule, gentiment illustré par M. H. Van Hulle. Le livre, spécialement écrit pour faciliter le travail des architectes dans l'élaboration des projets de maisons en style local, n'est pas moins intéressant pour tous ceux qui s'intéressent aux belles choses de l'art flamand ; il met en évidence la perfection de la technique des maçonneries en briques dans les pignons, tourelles, cheminées, etc., là où les touristes en général se contentent d'admirer simplement le pittoresque des constructions.

E. C.

ESTHÉTIQUE FONDAMENTALE, PRÉCÉDÉE D'UNE LETTRE DE M. EUG. GUILLAUME, DE L'INSTITUT, par Ch. Lacouture, S. J. — Librairie V. Retaux, Paris. Un vol. grand in-8° de 422 pp. Imprimerie Jobard, à Dijon.

On n'a jamais tant écrit sur les arts que de notre temps, jamais si peu sur l'art. De patients archivistes nous apprennent par qui, en quel temps, pour qui fut exécutée telle œuvre sur laquelle s'égarait la tradition, et ainsi se constitue peu à peu l'état civil de nos richesses artistiques ; en même temps des musées d'étude nous permettent d'établir des comparaisons et des rapprochements utiles. Mais il ne s'agit que des manifestations extérieures, on dresse des catalogues raisonnés, et c'est tout ; « les arbres, comme dit le proverbe allemand, empêchent de voir la forêt. »

Pourquoi une œuvre d'art est-elle belle ? En dehors de la sensation de plaisir éprouvée, existe-t-il des règles positives pour déclarer telles formes belles et telles autres non ? L'art enfin est-il un spectacle dont chacun jouit selon sa réceptivité propre, ou derrière le voile des formes et des couleurs devons-nous chercher une beauté intelligible dont elles seraient seulement l'expression sensible, comme le visage humain révèle l'être moral qui est en nous ? Questions de tout temps posées, mais que n'aime pas à remuer une époque

éprise de faits et de documents. Se donner la peine de chercher le pourquoi du beau et des sensations qu'il nous donne, est un trop grand effort pour nos volontés lassées. Surtout, au Français de ce siècle commençant, ne demandez pas de réagir par la raison contre les impressions du moment; la doctrine que toute passion est légitime et a le droit de se satisfaire est pleinement victorieuse en matière d'art ; le plaisir variable chez chaque homme, et chez chaque homme selon le moment, le chatouillement sensuel et imaginatif que nous causent un tableau, une statue ou un morceau de musique, voilà les seules lois du beau que l'on reconnaisse. Autant dire qu'il n'existe point par lui-même ; de même que la couleur est seulement une excitation de la rétine.

Il apparaît cependant quelques symptômes d'une réaction spiritualiste; les articles de M. Robert de la Sizeranne, dans la *Revue des Deux-Mondes*, ont touché à ces questions, sinon pour les résoudre, du moins pour les agiter, et voici du P. Lacouture un livre tout rempli de faits, mais aussi de doctrine, où l'écrivain affirme que le beau n'est pas une impression subjective produite sur nos yeux, mais une réalité objective. Dès lors, il y a une science du beau, et « comme « toute science, l'esthétique ne se contente pas « de constater le fait, elle en recherche le pour-« quoi, les lois. L'art a précédé la science, mais « les progrès de la science donnent à l'art un « nouvel élan. » C'est en ces termes, que dès les premières lignes, l'auteur pose le problème de l'esthétique. Si, en effet, la beauté est un caractère des choses, comme l'étendue, comment la définir et la déterminer ? C'est ici que commence le rôle de la science.

Personne ne saurait tirer tout de soi-même et l'on a toujours plus ou moins le temps, le sien et le passé, pour collaborateur. Le P. Lacouture a procédé par ces dénombrements complets, dont Descartes a fait un des principes de la méthode, et sa documentation va de Platon, d'Aristote, de saint Thomas d'Aquin, à Ruskin, à Th. Jouffroy et même à Töpffer, le spirituel et subtil auteur des *Menus propos*, pour en arriver aux tout derniers venus, à MM. Richard Kralik et Robert de la Sizeranne. Par des réductions successives de tant d'éléments ainsi colligés et étudiés, le P. Lacouture en vient à condenser toutes les définitions dans cette formule : « le beau est la splendeur de l'ordre ». Or, qui dit ordre, dit à la fois unité et variété, puisque l'ordre est l'organisation du multiple.

Le type en est donné par le spectacle de l'Univers, où la plus infinie variété se résout dans l'ordre le plus parfait, puisqu'il est œuvre divine. Et cet ordre est fait aussi de splendeur, c'est-à-dire de force, de clarté et de lumière. Eh bien, l'art s'élèvera d'autant plus qu'il se rapprochera davantage de cet ordre, de cette splendeur qui sont dans l'Univers. Et cela nous donne encore un des éléments du beau, la vérité : « Toute beauté doit ressembler à ce qui vit », dit Aristote.

De même que dans l'Univers créé il y a plusieurs ordres, ainsi il y a autant d'espèces de beau. Bien entendu l'auteur ne s'occupe pas, si ce n'est pour le citer en passant, de ce diminutif du beau qui est le *joli* et dont le trop charmant XVIIIe siècle a fait sa chose. Il y a le beau visible et qui est seulement un spectacle, le beau de Paul Véronèse, par exemple ; et cependant, comme il est impossible qu'une œuvre de l'homme n'exprime pas quelque chose, ce qui éclate à l'esprit dans les grandes ordonnances de Véronèse, c'est la joie de vivre et de jouir du riche Univers que Dieu a fait pour l'homme.

Beaucoup estiment, avec Théophile Gautier, qu'il n'y a rien au delà de ce beau matériel et visible. Le P. Lacouture, il est à peine nécessaire de le dire, pense autrement ; pour lui, il y a un beau intelligible révélé par les formes qui tombent sous les sens, de même que dans la vie terrestre l'âme se révèle à l'esprit par le corps. Mais l'auteur est un prêtre, et si le caractère sacerdotal apparaît seulement à l'état du spiritualisme le plus élevé quand il ne s'agit que des formes, au seuil de son chapitre sur le beau intelligible il se prosterne devant Dieu, source de toute beauté parce qu'il l'est de toute vérité. Puis, descendant de ces hauteurs vers la nature créée, il montre l'esprit divin donnant sa forme à celle-ci en employant toujours la voie la plus simple, ce qui revient à la théorie de la moindre action des philosophes.

Et l'auteur en vient alors à étudier le beau intelligible dans les sciences, dans les arts utiles ou industriels. Ce qu'il en dit est d'une finesse neuve et rare ; ainsi, à propos de la locomotive, il se rencontre avec Viollet-le-Duc pour montrer que ce chariot monstrueux, mais non informe, dont les anciens auraient fait un fils du feu et de l'eau, a, comme toutes nos machines, sa beauté propre, parce qu'il est ce qu'il doit être pour remplir sa fonction d'engin de mouvement et de force.

Puis, s'élevant de l'industrie aux beaux-arts, voici d'abord l'architecture, dont le point de départ est l'utile. A ceux qui demanderaient quelle expression peut avoir un édifice, on n'aurait qu'à les inviter à la contemplation des cathédrales du moyen âge ; dans l'art de construire, elles sont le triomphe du beau intelligible. Ce beau que l'adaptation parfaite de l'édifice à la destination,

au climat, aux matériaux, aux conditions de statique et de solidité qui impliquent la durée, met aux œuvres de l'architecture, ne peut être absent de la peinture et de la sculpture, dont l'objet est d'exprimer cette vérité humaine faite du vrai de l'âme comme du vrai du corps. Oui, tout n'est pas dans la forme et la couleur, et un tableau est quelque chose de plus qu'un harmonieux tapis d'Orient ; seulement les arts ne doivent pas empiéter l'un sur l'autre, et il ne faut de pensée dans un tableau que ce qui en peut être intelligible. Une œuvre trop pleine d'intentions a toutes les chances d'être un tableau médiocre, et je pense à ces tapisseries dont parle Rabelais, où l'on voyait peintes les idées de Platon et les catégories d'Aristote.

Au-dessus du beau intelligible est le beau moral qui n'est plus alors « la splendeur du vrai », mais celle du bien. Je sais, on nie volontiers que ces choses-là soient belles, cependant le sentiment populaire y voit plus clair que les philosophes ; « c'est un beau trait », dit-on, en présence d'un acte de dévouement et d'héroïsme. Et au-dessus du beau moral humain, l'auteur vénère le beau moral religieux.

Ce beau moral existe-t-il dans les arts ? Oui, et j'en reviens à nos cathédrales ; un homme qui n'était pas un croyant, David d'Angers, leur a reconnu ce caractère et à elles seules dans la série du temps. Ici une remarque : L. Vitet, cité par l'auteur, a pensé qu'en consultant la nature, la naïveté de l'imagier du XIIIe siècle s'est plus rapprochée de Phidias, c'est-à-dire de la beauté pure que tel habile praticien d'Athènes ou de Sicyone travaillant pour les rois grecs d'Asie ou pour les Antonins. Et cependant ils n'auraient jamais été en contact avec l'art antique. Cela ne me paraît pas exact ; d'abord la naïveté des imagiers, si naïveté il y a, est faite d'un sentiment très élevé mais aussi très subtil et sans mélange d'ignorance. Ensuite ils connaissaient l'antique : en effet, jusqu'à la fin du moyen âge, la France était couverte d'œuvres gallo-romaines, édifices et sculptures, celles-ci le plus souvent médiocres, excepté dans les villes importantes, mais où se retrouvait cependant le reflet du grand style et même ce beau canon de la forme grecque qui, suivant une parole précieusement recueillie par moi de la bouche de M. Eugène Guillaume, s'était conservé à travers les siècles jusqu'au XVe. Ainsi le merveilleux groupe de la *Visitation* à la cathédrale de Reims, où la Vierge est noble comme une vestale, et sainte Élisabeth, comme une matrone, mais avec la pureté chrétienne en plus, est visiblement inspiré des figures antiques encore existantes parmi les restes de la *civitas Remorum*.

Comme exemples de cette union de la pensée et de la forme, le P. Lacouture cite la *Madeleine* de Canova, le *Bien et le Mal* d'Orsel, le *Saint Augustin et la sainte Monique* d'Ary Scheffer. Peut-être pour que les preuves fussent plus victorieuses, aurait-il fallu chercher non dans les régions moyennes de l'art, mais sur les plus hautes cimes. Après tout, le résultat aurait bien pu être de constater que les très grands parmi les artistes ont mis plus de forme et de couleur que de pensée dans leurs œuvres.

La conclusion à en tirer est que la poésie est le premier des arts, parce que la pensée s'y dégage de ces liens terrestres où, plus ou moins prisonnière, elle se débat dans les arts plastiques.

Dans la musique, le P. Lacouture proclame justement la noblesse et la beauté morale du plain-chant.

Le livre III est consacré à la *Gradation du beau*. En Dieu est la beauté absolue, et l'homme ne peut connaître ou créer que le beau relatif ; le beau intelligible est supérieur au beau visible, le beau moral au beau intelligible. Dans les choses et dans les êtres, la beauté croît du minéral à l'homme en passant par le végétal et l'animal, parce qu'elle croît à mesure que diminue la dépendance pour arriver à cette indépendance de l'esprit qui est la marque du règne *hominal* ou règne humain. Et dans l'homme ce qui rend beau le visage, c'est qu'il est le voile transparent de l'âme ; le curé d'Ars était la parfaite image de Voltaire, quelle différence physique entre eux pourtant ! aussi grande qu'entre leurs natures morales. C'est sur toutes les autres la supériorité de cette beauté chrétienne, telle que l'a évoquée Flandrin, dans ses frises sereines de Saint-Vincent de Paul et au delà encore, l'auteur entrevoit cette beauté du Christ et de la Vierge dont les plus grands artistes n'ont pu nous donner qu'un reflet affaibli.

Passant ensuite au subjectif, l'auteur étudie, dans son livre IV, l'impression du beau ; contre l'opinion de Guyau et du professeur R. Kralik, il ne pense pas que les sens du toucher, de l'odorat et du goût aient rien à faire avec le beau ; ils donnent des sensations agréables, rien de plus. Seules font naître l'impression du beau la vue et l'ouïe, parce qu'à peu près indifférentes à la souffrance et au plaisir physique, elles font la plus grande part possible à l'objet lui-même ; ce sont donc les plus importants des sens et, par là, les seuls qui soient esthétiques.

De là, l'auteur passe au rôle de l'imagination et de la mémoire ; la première est l'intermédiaire entre la sensibilité organique et l'intelligence, mais ne vient qu'après celle-ci dans l'impression du beau. Toutefois, elle en fait un facteur néces-

saire et, comme le dit Emerson, «rien n'est vraiment beau qu'autant qu'il parle à l'imagination». La mémoire prolonge les sensations et les éveille par association.

Si l'autorité suprême appartient dans l'esthétique à l'intelligence, c'est qu'elle est le juge de la beauté en étant celui de l'ordre, de la proportion et de la justesse, « choses que seul l'esprit peut concevoir», dit Bossuet. Ainsi est-il des lois diverses qui ne sont que les éléments de l'ordre, lois de continuité, de répétition, de symétrie, à prendre ce dernier terme non au sens étroit des modernes, mais dans celui d'équilibre et d'harmonie comme l'entendaient les Grecs. Enfin, suivant une remarque profonde de M. Brunetière, l'intelligence, et c'est la probité du critique, doit réagir contre les entraînements de l'imagination.

Le parallélisme est plus libre que la symétrie; lorsqu'il se produit dans les idées, non dans les lignes, c'est le symbolisme.

L'auteur, pour ne rien omettre de son sujet, effleure en passant le prétendu sens esthétique des animaux, une simple amusette de savants, et en vient à l'action de la volonté. Motrice de l'âme, en présence de la beauté, elle entre aussitôt en fonctions pour en jouir par la contemplation, non pour se l'approprier ; comme l'autre amour, l'amour du beau est une aspiration à l'union mais qui se réalise seulement dans l'intelligence. L'amour sexuel est donc l'antipode de l'amour esthétique, et, aux belles époques de l'art, les Grecs n'ont jamais cherché à exciter les sens par le spectacle de la beauté.

L'impression du beau peut être définie, selon l'auteur, «la jouissance de la perception de l'ordre « dans sa splendeur ». Elle est intuitive parce qu'elle atteint directement son objet sans intermédiaire, tandis que la connaissance est généralement discussive, c'est-à-dire qu'elle se produit médiatement. Cette nature intuitive de la perception du beau a été sentie par les platoniciens et surtout par les néoplatoniciens, proclamée chez les modernes par saint Thomas, Kant, Schopenhauer, et sa noblesse vient précisément de ce que contempler la beauté c'est la posséder.

Mais comme toutes les impressions celle du beau a besoin d'être cultivée ; trop préoccupée du soin de plaire, de la peur de déplaire, la femme l'a peu. Des hommes, même parmi les plus grands, ne l'ont pas eue, ou imparfaite.

Selon le P. Lacouture, saint Bernard l'avait, mais s'en privait ; j'avoue être en doute sur ce point, et l'auteur me paraît sur un terrain plus solide quand il exalte l'exquise sensibilité esthétique de saint François d'Assise, qu'il met fort au-dessus de ce dilettantisme impassible d'un Renan et d'un Leconte de Lisle, réfugiés désespérés dans la contemplation d'un beau stérile.

Mais, étant donnée l'incertitude des jugements humains, comment apprécier le beau ? Voltaire, comme toujours, se tire d'affaire par une plaisanterie, en nous parlant de la beauté selon le Hottentot ; ce n'est pas répondre que d'invoquer le témoignage d'une race à peu près aussi étrangère à la notion du beau qu'un animal supérieur. Et cependant il y a une sorte de *consensus* universel qui peut servir de point de départ ; tous les hommes, même les plus déshérités, sont plus ou moins sensibles à un glorieux coucher de soleil, au spectacle de la nature. Et si nous nous élevons dans la sphère supérieure des races aryennes, ne pourrons-nous pas dire que l'art grec est l'art universel du monde civilisé ?

Il y a dans la splendeur de l'ordre trois espèces d'ordres correspondant aux trois espèces de beau. Une sorte de laideur matérielle peut coexister avec la beauté intelligible, quand le but de la forme est complètement atteint ; on dit « un beau porc », et le langage populaire ne se trompe pas. Quand les yeux des hommes se seront habitués aux formes de la construction en fer, qui sait si par le rythme logique de ses lignes et ses courbes de plus grande résistance, la tour Eiffel ne paraîtra pas belle ? L'habitude la fait déjà paraître tout autre à nos yeux qu'il y a dix ans ; il lui manque surtout d'être utile. Mais faites-en un phare, ou, comme l'espère le P. Lacouture, élevez au sommet la croix victorieuse, elle aura tout aussitôt sa beauté, parce qu'elle sera devenue expressive.

Des objets vulgaires imités nous plaisent, d'abord parce que l'artiste y a mis de sa vision particulière des choses, — « l'art est l'homme ajouté à la nature, » a dit Bacon — ensuite par la ressemblance avec la réalité et la vie, enfin par la difficulté vaincue d'exprimer la forme. Jamais le vrai désordre ne peut être beau ; au contraire, le désordre voulu le sera souvent ; ainsi dans l'Hercule Farnèse, où l'exagération de la musculature comparée avec l'exiguïté du crâne donne précisément l'impression qu'a voulu produire l'auteur. Et je pense à cette parole de Mérimée qu'aimait à répéter Delacroix : « L'art est l'exagération à propos. »

Il y a dans le beau une loi hiérarchique, la beauté d'un être est celle qui correspond au rang qu'il occupe dans l'échelle des êtres ; la plante est belle dans son libre épanouissement, l'animal dans le mouvement et la passion, l'homme dans l'intelligence et la vertu. Mais la vie étant la condition des êtres, il n'y a pas de beauté sans elle, et, pour l'exprimer, l'artiste ne craindra pas de mettre dans son œuvre quelqu'une de ces légères irrégularités qui rendent plus vivantes la Vénus de Milo et les Vierges de Raphaël. Les anciens ont cherché le beau dans ce calme qui

est l'idéal de la vertu païenne, l'art chrétien, celui de Fra Angelico et de Raphaël qui ajoute l'antique au Pérugin, l'a mis plus haut.

La beauté d'un objet, d'un être surtout, doit être conforme au type défini qui vient de l'étude de la nature et de la tradition artistique, et en même temps au type idéal ; c'est ce que l'on peut nommer le modèle extérieur et le modèle intérieur. Les réalistes n'admettent que le premier, sous prétexte que seul il existe. Dans le sens matériel du terme, oui, mais c'est par la comparaison avec le modèle extérieur que se crée l'autre et, dès lors, l'on ne peut dire que celui-ci soit une créature arbitraire de l'imagination. Lamennais fait cette remarque que la beauté vient de ce que dans l'être les parties sont le plus appropriées à leurs fonctions ; c'est précisément par là que la structure aisée, le port dégagé, la tête développée de l'Aryen sont plus beaux absolument que celle du Hottentot ou de telle autre race dégradée. C'est la loi que l'auteur appelle la loi typique du beau.

Voici maintenant une loi psychologique : tout ce qui dans un objet nuit à la jouissance offerte nuit à la beauté. L'architecture ne doit nous causer aucune inquiétude ; or, la tour penchée de Pise, le jubé aérien de Troyes, les clés pendantes de certaines églises inquiètent le regard et la pensée. L'observation est juste ; seulement les adversaires de l'art ogival l'appliqueront tout aussitôt à ces étais permanents que sont les arcs-boutants. Il ne faut pas non plus déconcerter les regards ; le plaisir de la surprise se tourne facilement en inquiétude. L'auteur ajoute avec sagesse qu'il y a pour chaque objet, pour chaque être un milieu propice ; le chameau et la girafe peuvent avoir leur beauté en leur habitat ; transportés chez nous, ils semblent plutôt ridicules. Enfin, il ne faut pas demander trop d'effort à l'imagination esthétique ; une œuvre d'art qu'il faut longuement expliquer n'atteindra jamais à la beauté complète. Mais l'effort que l'on doit exiger de tout homme, c'est de s'élever au-dessus de son goût personnel, de ses préjugés d'éducation et d'habitude, surtout au-dessus de la mode du jour, de cette opinion factice qui est souvent faite par des marchands. Par-delà toutes ces contingences, il faut s'élever jusqu'au style absolu, c'est-à-dire l'élévation dans l'inspiration, et comprendre cet autre style qui est la vision particulière que chacun a des choses et des êtres. On a dit qu'un paysage était un état d'âme ; on le peut dire d'un portrait et de toute œuvre du pinceau ou du ciseau ; combien plus encore des beautés flottantes de la musique !

Toutes ces lois sont surtout faites pour les critiques, c'est-à-dire pour ceux qui demandent seulement à l'art les nobles jouissances de la contemplation ; mais elles ne doivent pas être méconnues par les artistes, c'est en les observant, en se faisant soi-même un idéal élevé que l'on travaillera pour cette durée, qui est l'éternité des choses humaines. Ces lois ne seront jamais des entraves pour le génie, ni même pour le talent ; au contraire, l'artiste y trouvera la véritable indépendance, celle qui consiste à savoir se plier à la nature des choses et rejeter le joug des préjugés, de la mode et des idées toutes faites. Peut-être, et je relève cette observation dans la magistrale préface de quelques pages que M. Eugène Guillaume a mise en tête du livre, en conseillant à l'artiste de ne pas livrer toute sa pensée, de laisser travailler celle du critique sur son œuvre, l'auteur sera-t-il trop aisément écouté par tant d'improvisateurs dont l'impuissance érige en principe le droit souverain de la facilité et de l'à-peu près. Telle n'est pas assurément la pensée du P. Lacouture, mais en la poussant à l'extrême, les partisans de l'art trop aisé pourraient y trouver un argument et une approbation.

Un dernier chapitre a pour objet la classification des arts — arts rythmiques : la poésie, la musique, la danse, — arts du dessin : architecture, peinture, sculpture ; on pourrait appeler les premiers, arts de succession, puisque à l'opposé des autres, les impressions se produisent en séries. Enfin, le P. Lacouture propose un second groupement : de l'architecture avec la poésie ; de la peinture avec la musique, on a constitué, en effet, un clavier des couleurs comme il en est un des sons ; de la danse avec la sculpture, parce que celles-ci ont pour moyen commun d'expression les attitudes et le geste.

Tel est ce livre construit selon les lois les plus rigoureuses de la méthode scientifique, écrit dans un langage clair, toujours approprié, ni trop agréable, ni trop abstrait, un livre rare et, pour tout dire, la tentative la plus réussie que je connaisse pour constituer la science de l'esthétique. L'auteur est un savant qui, dans son *Répertoire chromatique*, a fortement étudié les lois des couleurs ; c'est un érudit aussi, qui de son sujet connaît toutes les parties et les ouvrages cités formeraient une ample bibliothèque. Un souffle puissant d'idéalisme anime ce livre et cet idéalisme est plus que philosophique ; bien qu'il se rencontre sans cesse avec le spiritualisme profane, il est chrétien, je dirai presque sacerdotal. Et je suis touché de voir le caractère du prêtre si profondément empreint dans l'œuvre d'un prêtre, d'autant plus qu'il n'enlève rien à l'indépendance d'un esprit élevé qui remue toutes les questions et les discute avec la plus entière sérénité de pensée et de langage.

Mais j'ai employé le mot de tentative et je dois l'expliquer ; c'est que dans ma manière de voir, la quasi-impuissance de la démonstration fera toujours de l'esthétique une demi-science, comme l'histoire, comme la médecine. « Il n'y a de science que du général », a dit profondément Aristote ; en d'autres termes il n'y a de science vraie que de ce qui pour tout homme a été, est sera toujours. L'esthétique n'a pas tout à fait ce caractère, et c'est ce qui me l'a fait rapprocher de l'histoire et de la médecine.

Il me reste à m'excuser auprès de mes lecteurs d'avoir si longtemps retenu leur attention ; mais dans un livre d'une structure si rigoureuse, il faut ou le faire connaître superficiellement ou l'analyser page par page. La chaîne des idées est trop solide pour qu'on en puisse détacher un chaînon isolé, il faut donc prendre le tout ou se contenter d'un jugement formulé en quelques mots. Après tout le meilleur article à faire serait encore de transcrire les quelques belles pages d'introduction qu'a mises en tête du livre M. Eugène Guillaume, non pour en faire, comme moi, l'analyse, mais pour le présenter aux lecteurs.

Henri CHABEUF.

Bien Public, de Dijon.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. — LES COMPTES DU DIOCÈSE DE BORDEAUX DE 1316 A 1453, *d'après les Archives de la Chambre apostolique*, par FRAIKIN, dans les *Annales de St-Louis des Français*, 1900, livr. d'octobr., pp. 5-74.

IL y a peu à glaner dans ces comptes, curieux surtout pour l'énumération si variée des pièces de monnaie qui avaient cours alors. Quelques dettes sont acquittées en nature, par exemple : « Unum calicem, cum patena, argenti deauratum. Item, in Loquearibus, quodam gobeletto et quodam pectorali muliebri de argento. Duas albas lineas sacerdotales. Unum manipulum, stolam et zonam de filo. »

Il est question d'une provision de poissons frais ou salés pour le palais du pape : « Provisionem merluciorum et allecium pro palatio d. nostri pape. Provisione piscium salsorum facta Burdegale. »

On achète pour 796 florins de drap à donner en aumône : « Pro pannis emendis pro eleemosina necessariis. »

2. — COMPTES DU ROI RENÉ POUR LA CONSTRUCTION DE DEUX CARAVELLES, EN 1478, par Jos. FOURNIER, dans le *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1900, pp. 391-399.

Ces deux navires se nommaient la « Madeleine » et la « Sainte-Marthe », noms chers à la Provence. Les pièces de ce genre sont rares et ont un langage à part qui doit intéresser les gens du métier. Je limite mes notes, qu'il serait facile de multiplier, à trois mots :

Bannières. « Pour l'achat de certaine quantité de taffetas et autres draps de soye, prins en Avignon, pour faire les bannières des dites caravelles ».

Chaleur. « Par le commandement de Monseigneur, pour XIIII cannes de toille, pour garder du chault Jarotin et les autres ouvriers qui besoingnent à la pynace de Monseigneur. »

Serpentine, pièce d'artillerie: « A Maistre Jehan d'Orgon, bombardier, pour acheter une serpentine. »

3. — INVENTAIRE DE NOTRE-DAME DE FONTENAY (Vendée), par René VALLETTE, dans la *Revue du Bas-Poitou*, 1537, 1900, pp. 144-147.

Il s'agit uniquement du « trésor », dont les pièces sont dispersées en trois « armoyres », dénommées de l'autel qu'elles accompagnent. Le numérotage se fait par armoires, ce qui n'est pas suffisant ; il le fallait progressif.

Auzanne, pour *hosanne*, synonyme du dimanche des Rameaux, où se portait cette croix : « Une croex auzane, de cuyvre doré, fort vieille. »

Calice. Il prend son nom de celui qui l'a donné, en 1487, Artus de Richemond, qui y employa sa propre coupe : « Ung calice d'or fin, appelé Coulpe de Monseigneur Artus, et sa plactayne. »

Croix, à double croisillon, d'origine orientale : « Une grand' croex d'argent doré, à deux croezions, 6 pierres et camahyeux, que l'on nome de Monsieur Jehan le Masle, en son vyvant évesque de Maillezoy » (de 1384 à 1421).

Monstrance, simple reliquaire, contenant une relique de la Vierge, exposée à l'Assomption : « Une monstrance d'or fin, que l'on nome de l'Assomption. »

« Placts d'offrandes », en dinanderie : j'en ai publié un de ce genre en 1900 dans la *Revue d'Archéologie poitevine*.

Vaisseau n'indique pas la forme : « Le vayseau d'or fin, que l'on porte le *Corpus Domini*. — Ung aultre petit vayseau d'or fin, ouquel a un morceau de la vray croex. »

4. — PROCÈS-VERBAL DE VISITES DE PAROISSES AU XVIIIe SIÈCLE, édité par M. THO-

REL-TERRIN, *annoté* par M. le chanoine Marsaux; Beauvais, 1900, in-8° de 11 pages.

Au milieu d'une foule de renseignements curieux, je distingue ce qui concerne le *dais* et le *soleil*.

Le dais de l'autel existe et semble obligatoire, quoiqu'une fois le visiteur propose de le démolir. « Il n'y a pas de dessus d'autel, un petit moineau est tombé presque dans le calice » (p. 5). — « J'ay remarqué qu'au-dessus de la chapelle de la Ste-Vierge, il y a une espèce de dais de bois, soutenu par quatre piliers de bois d'une ancienne structure et très malpropre. Il seroit plus décent de l'enlever, la chapelle en seroit plus propre » (p. 8). — « Un dais de bois » (p. 9).

« J'ay trouvé un soleil très malpropre et crasseux. Dans le tabernacle, les deux glaces ne tiennent pas et tombent pour le peu qu'on y touche ; le croissant est d'argent. Au lieu d'une fiche ou cheville de cuivre ou une chaîne pour fermer la Ste Hostie, j'y ai trouvé de cheville de bois » (p. 8). La note porte : « Au XVIIIe siècle, on croyait bien faire en ornant le tabernacle comme un salon. Les glaces étaient de mode. Un livre imprimé à Besançon, en 1772 : *Méthode de la direction des âmes*, recommande « les glaces et la dorure » pour le tabernacle. Ce n'est pas ici le cas ; il ne s'agit pas du tabernacle-meuble, mais du *tabernacle-* (expression du Pontifical) ostensoir. Le contexte le dit clairement : croissant pour l'hostie, sphère en soleil, cheville pour la fermeture ; les « deux glaces » ou vitres garnissent la sphère de deux côtés et protègent l'hostie.

5. — INVENTAIRE DU MOBILIER DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE MAZAMET (TARN), L'AN II, dans l'*Albia christiana*, 1899, p. 168).

Ce texte est peu important. Deux mots seulement sortent de l'ordinaire. Ce sont les « biens du bassin du Purgatoire », immeubles fournissant des revenus à cette caisse; « 7 grands bassins de laiton, 2 petits bassins en cuivre ».

A cause de sa forme, la lampe du St-Sacrement est appelée « Cul de lampe, avec chaînettes en laiton ».

6. — LES RICHESSES ARTISTIQUES DE MARSEILLE EN 1791, par Em. PERRIER, dans le *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1900, p. 408-451.

Ce travail, très important pour l'histoire de l'art et parfaitement annoté, comprend trois parties : 1. *Déclaration faite par les officiers de l'Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale, sur les ouvrages en peinture et sculpture qui se trouvent dans les maisons des religieuses de Marseille ; 2. Supplément de relevé; 3. Monuments méritant d'être conservés et qui se trouvent dans diverses églises ou couvents de Marseille supprimés ou qui peuvent être dans le cas de l'être.*

7. — INVENTAIRE DU CHATEAU DE BOURG-CHARENTE, EN 1792, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e série, t. VII, p. LXXXVIII-LXXXIX.

Malheureusement les extraits qui en ont été faits sont trop peu nombreux, c'est le texte lui-même qu'il importait de publier. A noter, pour l'industrie locale, des « serviettes en toile de Béarn », des « porcelaines de Limoges »; pour les lits : « un lit à la polonaise, dont les rideaux et les garnitures sont en perse, ainsi que les tentures de l'appartement », « un lit à la turque, en moire et en tapisserie ».

X. BARBIER DE MONTAULT.

LES SAINTS DE LA MESSE ET LEURS MONUMENTS, par MM. CH. et G. ROHAULT DE FLEURY. Paris, 1900, in-4°, t. VIII.

Le tome VIII vient de paraître. En dire tout le bien que j'en pense serait me répéter, car je n'ai pas manqué de rendre compte, avec force éloges, des volumes précédents, au fur et à mesure de leur apparition. Comme antérieurement, l'érudition la plus sûre et la plus variée y déborde et est admirablement complétée par une illustration qui ne laisse rien à désirer au lecteur le plus exigeant.

La première partie est consacrée à S. Jean Évangéliste ; elle comprend 31 pages de texte, illustré de 17 vignettes et accompagné de 61 planches, où sont à signaler, pour leur fidélité : à Rome, les églises de St-Jean de Latran et de St-Jean Porte Latine et, à Poitiers, l'abbaye de Montierneuf.

A cet ensemble, si largement compris, il ne manque que ces monuments : pour Angers, l'hôpital St-Jean, qui est une superbe construction du XIIe siècle, où la chapelle est tendue de tapisseries d'Aubusson du XVIIe, relatant sa vie ; à la cathédrale, dans le transept sud, un beau vitrail de la fin du XIIIe siècle, à médaillons légendaires, qui a longtemps intrigué Didron, mais dont il est venu à bout, à force de science et de patience ; enfin les célèbres tapisseries de l'Apocalypse, don de René d'Anjou.

J'insisterai sur deux reliques qui méritaient une mention : la coupe, où S. Jean but le breu-

vage empoisonné et qui est conservée à la basilique de Latran ; la manne qui a coulé de son tombeau et dont parlent souvent les inventaires.

On se tromperait si on croyait que la palme, un des attributs de l'apôtre, fait allusion à son martyre ; j'y vois plutôt celle qu'un ange lui remit pour porter devant le cercueil de la Vierge à son enterrement.

Enfin, il eût été bon de ne pas omettre les fonts baptismaux de Liége, œuvre du XIIe siècle, en bronze, que le P. Cahier a reproduits et commentés dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV. Un des bas-reliefs est dans les *Annales archéologiques*, t. V, p. 31 ; cette intéressante sculpture représente le baptême de Craton le philosophe.

Dans la deuxième partie, relative au frère de S. Jean, S. Jacques majeur, nous avons 51 pages de texte, 11 vignettes et 40 planches.

Parmi les églises dédiées à l'apôtre, il y a lieu de signaler St-Jacques d'Aubeterre (façade du XIIe s.), la cathédrale de Compostelle (vue intérieure et porche de la *Gloria*, XIIe s.), St-Jacques de Dieppe (XIIIe s.) et St-Jacques de Louvain (XVIe s.).

Dans cet ensemble si complet, je ne vois qu'une petite lacune, qui est l'omission du Pas de S. Jacques, vénéré à Buxerolles, près Poitiers, par les pèlerins du moyen âge.

On ne sait qu'admirer le plus de la fécondité, vraiment prodigieuse, de l'auteur ou de la multitude de renseignements qu'ont accumulés ses voyages, ses lectures et sa vaste correspondance. Daigne Dieu lui accorder encore de longs jours pour l'instruction des savants et la gloire de l'Église !

X. B. DE M.

LA SCULPTURE A TROYES ET DANS LA CHAMPAGNE MÉRIDIONALE AU XVIe SIÈCLE, étude sur la *Transition de l'art gothique à l'Italianisme*, par RAYMOND KŒCHLIN et JEAN MARQUET DE VASSELOT, attaché aux musées nationaux. — Paris ARMAND COLIN et Cie, éditeurs, 5, rue de Mézières, 1909.

VOILA un excellent ouvrage. Il est, en effet, le fruit d'un long labeur, entrepris dans les meilleures dispositions que l'on puisse exiger des chercheurs. « Nous avons parcouru, nous disent les auteurs, le département de l'Aube et les arrondissements voisins, visitant commune après commune, église après église, et ne laissant passer aucun morceau de quelque intérêt sans le photographier. » MM. Kœchlin et Marquet ne se sont pas crus dispensés cependant de mettre à profit les travaux de leurs devanciers. Ils ont lu, analysé et apprécié avec beaucoup de soin tous les ouvrages relatifs à la sculpture troyenne et ils se sont appliqués à mettre en parfaite lumière les objets de leurs investigations. Ils ont multiplié les reproductions des monuments les plus caractéristiques. Épris de leur sujet, ils ont reconstitué le milieu religieux, artistique, économique et social où se sont épanouis ces modestes et laborieux artisans troyens.

Le tableau est si complet, que leur livre devient une source d'informations aussi bien pour l'historien que pour l'esthète et le critique d'art. Que de détails précieux non seulement sur les sculpteurs mais aussi sur les architectes, les peintres, les verriers, etc. ! On se rend compte à merveille de l'étroite intimité qui régnait entre les divers métiers. En réalité leurs rapports, leurs emprunts étaient constants et ils étaient vraiment solidaires les uns des autres.

« C'est cette influence réciproque des divers métiers qui donne à l'art troyen son unité, et si, comme nous le croyons, la part des imagiers a été prépondérante dans la formation de ce style local, si ce sont eux qui en ont été les créateurs, les « situer » dans leur milieu, ainsi que nous avons tenté de le faire entre les autres métiers qui les imitaient et les bourgeois dont ils reflétaient le goût, est pour mieux faire comprendre et apprécier leurs œuvres. »

Avec quel attrait on s'initie aux côtés intimes de ces existences d'artistes exempts de cupidité et de prétentions. On trouvera peut-être que cette abondance d'informations surcharge le tableau. Pour ma part, je m'en voudrais d'en faire un grief aux auteurs tant j'ai trouvé d'agrément à les suivre dans leur enquête. D'ailleurs ils considèrent bien leur ouvrage comme une étude et, à cet égard, ils ont pleinement atteint leur but. Leur méthode est excellente : composition, choix de types, modelé, draperies, exécution, polychromie, bref tous les éléments de la statuaire troyenne sont analysés et scrutés avec beaucoup de précision et de sagacité. Il n'entre pas dans le cadre de ce rapide compte rendu de discuter certains points.

En tous cas, les auteurs me semblent exempts de parti pris. C'est ainsi qu'ils reconnaissent fort bien l'influence du Nord dans le domaine artistique du pays de Troyes ainsi que l'intervention étrangère qui s'y fait sentir depuis le XIVe siècle. Celle-ci est également constatée au XVe et même au début du XVIe siècle. C'est ainsi que l'on peut noter l'action exercée par tels monuments appartenant à la plastique flamande ou brabançonne.

« Le XVIe siècle, nous disent MM. Kœchlin et Marquet, est en vérité le plus important de la

sculpture troyenne, et c'est celui où elle acquiert son originalité. Auparavant l'art troyen se confondait un peu dans le grand courant de l'art français et les qualités propres que nous y avons pu démêler n'étaient guère que des nuances ; durant la renaissance qui suivit les guerres anglaises et bourguignonnes, un caractère très particulier se fit jour, au contraire, chez les imagiers de Troyes et une véritable école naquit, parfaitement distincte de toutes celles qui se développaient dans d'autres provinces. Un de ses traits les plus remarquables est la fécondité, et dans toute la région troyenne c'est du XVIe siècle que toutes les églises renferment des ouvrages ; aucune autre école peut-être n'a autant produit, et les ateliers troyens durent être des centres d'activité vraiment merveilleux. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que cette activité ne s'épuise pas avec la génération qui l'avait créée. Les œuvres de cette première génération sont reconnaissables par le sentiment purement gothique qui les inspire et par l'absence de tout alliage étranger. »

Malheureusement cette belle école régionale fut mise en échec, dès le milieu du XVIe siècle, par l'Italianisme représenté par Dominique le florentin et sa suite. Des exemples nombreux et probants permettent aisément au lecteur de se rallier à l'avis de guides si bien informés. Il serait superflu d'insister davantage sur les mérites de l'étude de MM. Kœchlin et Marquet, et nous ne croyons pas nous tromper en la citant comme un modèle au point de vue de la méthode et de l'agrément de l'exposition.

Joseph DESTRÉE.

LA STATUAIRE EN NORMANDIE. — Discours de M. le chanoine PORÉE, directeur de la *Société des Antiquaires de Normandie*. Caen, Delesque, 1900.

ON a considéré jusqu'ici comme négligeable la statuaire en Normandie, à côté de celle de Paris, d'Amiens et de Chartres ; on a fait entendre qu'elle n'est rien : M. le chanoine Porée, sans la surfaire, prétend qu'elle est quelque chose.

Les plus anciennes sculptures normandes, comme celles de la nef de Bayeux, semblent confirmer l'origine indo-scandinave attribuée aux Normands. La crainte de l'idolâtrie constitua longtemps un préjugé hostile à la représentation des figures des Saints ; de là la gaucherie qu'elle offrait encore au XIIe siècle. L'influence chartraine apparaît à la porte de l'abbatiale d'Ivry, un peu postérieure à la porte de la salle capitulaire de Boscherville, dont il a été question dans la *Revue de l'Art chrétien* (année 1899, p. 466) ; nous avons reproduit notamment le fameux chapiteau des musiciens conservé au musée de Rouen.

Mais bientôt la métropole rouennaise ouvre un vaste champ d'études. Les sculptures des portes latérales dérivent de l'école de Chartres. La sculpture décorative de Lisieux est identique comme caractère à celle de Rouen. A la même influence appartient la sculpture bien normande de Séez. Partout la sculpture décorative et historiée fait partie intégrante de l'architecture.

Un instant étouffé par la vigoureuse poussée de l'architecture de l'Ile-de-France, le style normand se réveille à partir de 1230, et s'incarne dans des types qui sont à Fécamp, à Caen, à Bayeux, à Eu, à Séez, à Coutances : arcs en tiers-point aigus et fort moulurés, chapiteaux à abaques ronds, chapelles en hémicycle, tours carrées à l'abside, rosaces redentées, cordons de quatrefeuilles aveugles, tympans fleuragés, grandes verrières remplaçant les roses, tels sont les traits saillants, développés avec un retard marqué sur l'art du domaine de la Couronne. Mais bientôt les portails de la Calende et des Libraires à Rouen surpassent en richesse tout ce qu'on fait ailleurs ; on constate maintenant l'influence de la statuaire de Reims ; l'art des sculpteurs se soutient plus longtemps que dans le reste de la France et brille surtout dans la statuaire des tombeaux. Il survit à la Renaissance. M. Porée examine la part de Jean Goujon dans l'œuvre du tombeau de Brézé. Il relève les traits de l'influence italienne chez les sculpteurs de l'ère nouvelle. Il insiste sur l'école de Gisors et sur celle, moins connue, de Verneuil. Tel est, rapidement résumé, le sujet du discours par lequel le président des Antiquaires de Normandie a ouvert la session de l'année écoulée.

L. C.

BULLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Madrid, impr. de St-François de Sales.

Ce sont des touristes sérieux, des amis de la science et de l'art, qui se rangent et pérégrinent sous ce vocable. Dans la livraison d'octobre dernier de leur Bulletin, que dirige avec distinction M. Enrique Serrano Fatigati, nous trouvons notamment une étude de M. J. Ramon Mélida sur des fibules ibériques en forme de cheval de bataille, une autre de M. R. Ramirez de Arellano sur plusieurs artistes inconnus (artistas exhumados), une description de l'église major de Libérija par M. A. F. Casanova et enfin une importante étude du directeur de la Revue sur les sculptures romanes en Espagne. Elle est accompagnée de belles et curieuses reproductions photographiques.

G. VAN CASTER, MATHIEU, JOSEPH CHARLES HUNIN, graveur (1770-1851) et PIERRE-PAUL-ALOUIS HUNIN, peintres de genre (1808-1856), par M. le chan. VAN CASTER. Broch. Malines, Godenne, 1900

Parmi les vues de la cathédrale de Malines qui lui ont servi à établir ses études intéressantes sur la tour Saint-Rombaut, le respectable président de l'*Académie archéologique* en possédait, qui faisaient partie de son héritage familial ; il compte parmi ses parents l'auteur d'une des planches qu'il a publiées : c'est le graveur Jos. Hunin ; nous sommes d'ailleurs en présence d'une famille d'artistes. Joseph était fils d'orfèvre et fut le père du peintre Alouis. M. V. C. leur consacre d'intéressantes notices. L. C.

L'ART DES JARDINS, par G. RIAT, Petit in-8°, de 400 pp., nombreuses gravures. Paris, May, 1900. — Prix 3,50.

L'éditeur L. H. May, successeur de Quantin, vient d'ajouter un volume à la collection si appréciée de la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, dont nous avons présenté déjà de nombreux volumes à nos lecteurs.

L'art des jardins, traité comme il l'est par M. Riat au point de vue rétrospectif, voilà un sujet bien propre à intéresser plus ou moins une multitude de lecteurs ; nous pourrions ajouter que, traité au point de vue pratique, il en intéresserait un plus petit nombre, d'une manière beaucoup plus vive peut-être ; mais l'éditeur n'a entrepris, en sa belle série, de développer que *l'histoire* de l'art.

D'ailleurs, il est fort instructif d'apprendre comment furent les jardins de l'antiquité, depuis les fameux jardins suspendus de Babylone dont nous parle Hérodote et les jardins de l'antique Égypte dont la vignette ci-contre (fig. I), d'après des peintures murales, donne quelqu'idée, jusqu'aux parcs publics des Grecs et aux magnifiques villas romaines, dont on entrevoit l'ordonnance dans les historiens et les poètes du temps. Comme l'auteur s'appuie en tout sur des documents positifs, il s'interdit modestement de

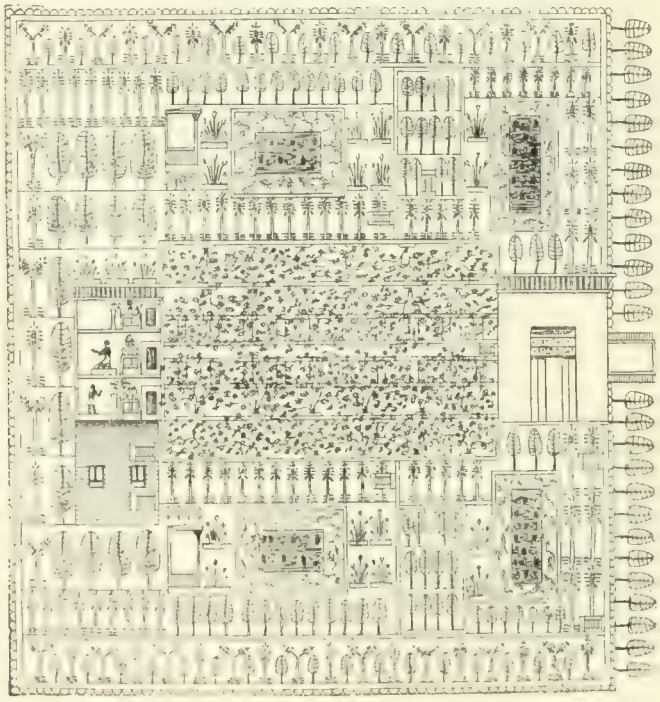


Fig. I. — Plan d'une maison thébaine avec jardin.

nous décrire, pour commencer, le paradis terrestre.

Le chapitre consacré au moyen âge contient des indications peu connues. Les moines furent les ancêtres de nos horticulteurs. Le jardin du monastère renfermait des légumes, des herbes aromatiques ou médicinales, mais aussi des parcs ombragés ainsi que des fleurs destinées, dit Albert le Grand, au plaisir des yeux et de l'odorat et à la décoration des autels. Le capitulaire de Charlemagne *De villis imperialibus* énumère les plantes, herbes et arbres fruitiers à planter dans les domaines impériaux. Le potager devient jardin au XIe siècle et les documents littéraires four-

nissent des exemples de jardins seigneuriaux, ecclésiastiques, bourgeois. Dans les chansons du moyen âge, il est souvent question d'un verger plein d'arbres fruitiers avec une fontaine entourée d'un

Fig. II. — Un coin du jardin de Caprarola.

tapis émaillé de fleurs, où se promène un paon ; souvent régnait autour de la fontaine un banc ayant pour dossier un mur bas à trois pans, et pour siège une banquette de gazon. On y voyait

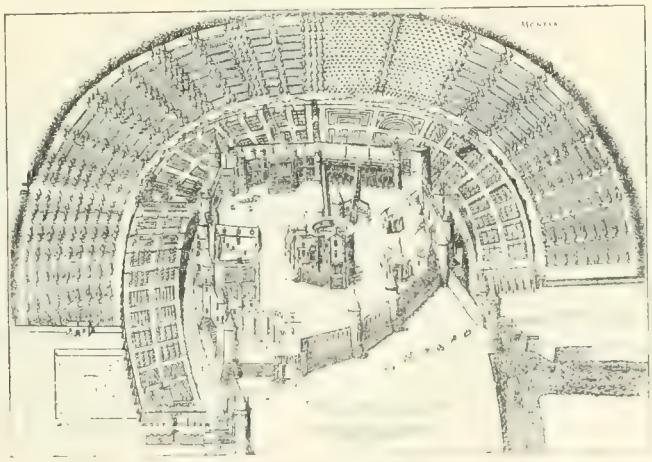


Fig. III — Montargis. — Jardin en éventail.

aussi des tonnelles, des treilles, des courtilles, des labyrinthes ou *maisons de Dædalos*. On avait déjà conçu l'idée grotesque de tailler des arbres en forme de vase ou même d'animal.

C'est en Espagne qu'on trouve les vrais monuments de l'art horticole, à l'Alhambra et au Généralife de Grenade, à l'Alcazar de Séville, etc.

A la Renaissance, les papes ressuscitent les

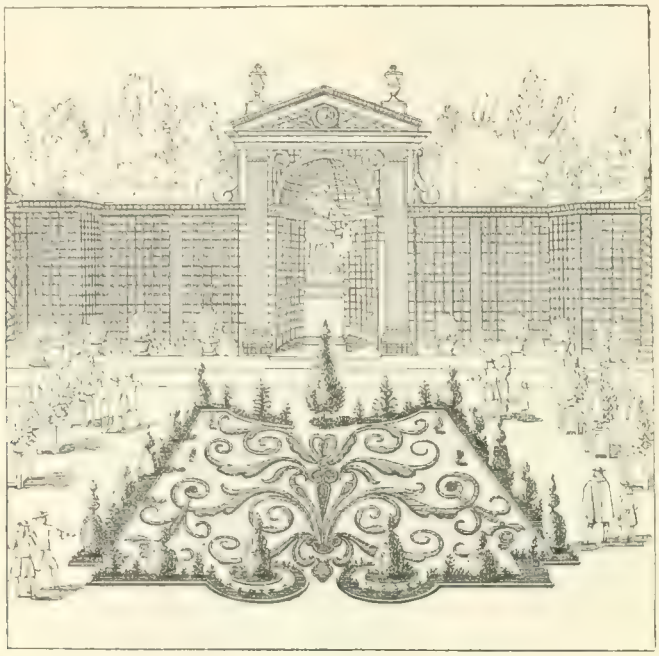


Fig. IV. — Paris. — Jardin des Colombier.

jardins à l'antique selon le monde impérial. Tout s'y trouve compassé, régulier, tiré au cordeau ; les parcs sont meublés de vasques, de fontaines — peuplés de Termes (fig. II), divisés en ter-

Fig. V. — Jardin du Luxembourg

rasses rachetées par de larges escaliers à rampes bordés de balustrades, agrémentés de statues, accompagnés d'exèdres, de grottes, de bâtiments ; le jardin est en quelque sorte bâti.

Les lignes d'architecture commandent les lignes générales des parterres et des bosquets, les ronds-points, les carrefours, les étangs. Les allées convergent vers des points d'un caractère monumental. Le tout est arrangé dans une distribution panoramique et symétrique. L'ensemble est froid, mais embelli en Italie par le lointain des montagnes et de la mer ; sans quoi l'impression en eût été, selon la remarque de Burckhardt, lourde et pesante comme de Versailles. Il faut citer parmi les monuments les parcs grandioses de Caprarola, d'Este à Tivoli, de Colonna, de Madama, de Médicis, de Torlonia, de Barberini à Rome et la villa Ludovisi, dont Le Nôtre s'inspira.

L'ancien jardin français était calqué sur la maison plutôt que sur le site, témoin le curieux jardin en éventail de Montargis (fig. III). A la renaissance encore se multiplient les ordonnances savamment régulières à compartiments géométriques, dans lesquelles s'inscrivent des plantations à dessins compliqués, sortes de broderies dessinées comme les ornements d'un tapis (fig. IV) et semées d'arbres en boules ou en pyramides, de vraies sculptures végétales. Les sites où s'élèvent les châteaux de la Loire ont été justement nommés le jardin de la France. M. Riat nous décrit, d'après les contemporains, les jardins de Blois, Chenonceau, et nous fait connaître les architectes des jardins de l'époque, qui ont nom Mollet, Boysseau, Palissy, Ducerceau, etc.

Au XVIIe siècle, Le Nôtre mit les parcs royaux en harmonie avec le faste de la cour du Roi Soleil ; il créa les allées larges et sans fin, les vastes pelouses, les riches parterres, les théâtrales ordonnances de Versailles, du Trianon, de Chantilly, de Clagny, de Marly, où la nature, domptée par l'homme, se fait courtisane. Il créa le jardin régulier, ou *jardin français* (fig. V). La géométrie y gouverne bosquets et parterres ; le jardinier y traite les arbres, comme le coiffeur les cheveux et la barbe ; l'eau n'y existe, dit M. Dujardin, que pour mettre en valeur l'art du fontainier.

Avec le XVIIIe siècle, intervient la théorie des jardins paysagers des Anglais, d'après le système de William Kent et de Brown. De leurs parcs pittoresques les Anglais ont fait des microcosmes avec des fermes, des ruines, des moulins, voire des tombeaux. Le modèle du genre est en France le hameau factice du Petit Trianon.

L'ouvrage se termine par des considérations sur le genre mixte qui caractérise le XIXe siècle et l'auteur nous quitte sous les ombrages modérément naturalistes du Bois de Boulogne.

L. C.

ÉPITAPHES ET MONUMENTS DES ÉGLISES DE LA FLANDRE AU XVIe SIÈCLE, par le baron J. BETHUNE. *Société d'Émulation*, Bruges, 1900.

Corneille Gaillard naquit vers 1520. Après des voyages en Italie et en Terre-Sainte, il s'adonna aux recherches généalogiques et à des études héraldiques circonscrites à la Flandre et aux provinces voisines ; il devint héraut d'armes de l'empereur Charles-Quint et mourut à Bruges en 1563. MM. Van Maldeghem et Van Hollebeke ont dressé un catalogue de celles de ses œuvres, dont les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque de Bourgogne. Depuis, s'y est ajouté l'*Épitaphier de Bruges*.

Mais un autre document avait échappé aux recherches des biographes de Corneille Gaillard. C'est en 1893, que M. Ferd. Van der Haeghen eut la bonne fortune de découvrir et d'acquérir pour la bibliothèque gantoise un recueil relatif aux épitaphes et monuments de la Flandre au XVIe siècle, constituant en quelque sorte la suite de l'*Épitaphier de Bruges*.

C'est une série de notes transcrites au XVIIIe siècle, que le baron Bethune, avec la grande compétence qui le distingue et non sans solides arguments, restitue à notre héraut d'armes. Elles sont d'autant plus intéressantes que l'auteur s'y montre doué de connaissances archéologiques peu répandues à cette époque. Lorsque Gaillard parle de « lourds casques, tels qu'on les portait au milieu du XIIe siècle », de « tombes à la façon du temps du comte Louis de Nevers », de « statues peintes, qui semblent remonter à trois siècles au moins » ; on croirait entendre un de nos archéologues contemporains.

La biographie du héraut d'armes Gaillard, l'étude de ses œuvres, celle des manuscrits dont le baron Bethune s'est aidé pour élucider des points douteux et en compléter d'autres, tout cela offre l'intérêt d'une page d'histoire locale et familiale très vivante et parfaitement fouillée.

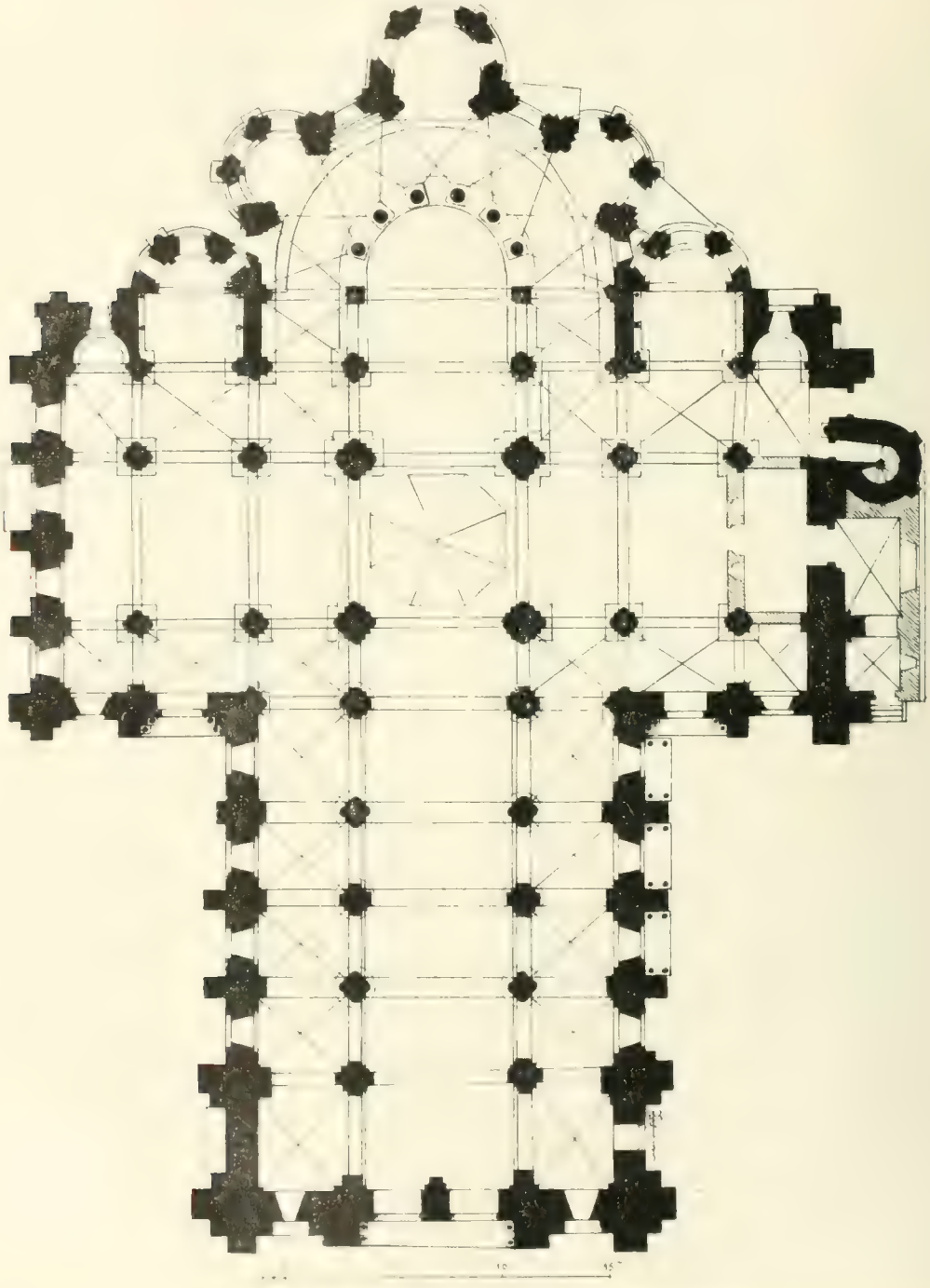
L'utilité de la publication ressortira surtout après l'achèvement du quatrième et dernier fascicule, qui contiendra la table des noms et permettra aux familles flamandes de retrouver, grâce à Corneille Gaillard et à son érudit éditeur, le baron Bethune, de nombreux renseignements que la révolution religieuse du XVIe siècle et les vicissitudes ultérieures ont fait disparaître des églises et des monuments publics de la Flandre.

En attendant, nous félicitons notre savant collaborateur d'avoir ajouté un important volume à l'ensemble déjà considérable de ses recherches historiques et de ses études archéologiques.

L. C.

SAINTE FOY, VIERGE ET MARTYRE [1], par MM. A. Bouillet et L. Servières. Rodez, Carrère, 1900. Grand in-4° de 780 pp., richement illustré. Prix : 30 francs. (En vente chez A. Picard, 82, rue Bonaparte, Paris).

Parmi les nombreuses monographies d'églises



Plan de l'église Sainte-Foy de Conques (Aveyron), (XIe-XIIe siècle.)

1. Cet ouvrage a été honoré d'une médaille de vermeille (fondée en mémoire du regretté Cte de Marsy) au Congrès de la Société française d'archéologie, tenu à Chartres en 1900.

L'église de Conques (Aveyron) vers 1820.

Restes du cloître de l'abbaye de Conques (XIIe siècle).

anciennes que nous nous plaisons à enregistrer, le volume de luxe que nous devons à MM. Bouillet et Servières est une des plus importantes à tous égards. Le monument qui en est l'objet représente d'ailleurs par son architecture et par son trésor un des joyaux du style roman. Il est consacré à une sainte enfant martyre, qui fut grande aux yeux de Dieu, quoique petite aux yeux des hommes, et dont la mémoire reste entourée d'une grande vénération. La basilique élevée pour abriter ses reliques, est un édifice unique. « Issu de cette école d'architecture qui a couvert le sol de

Reliquaire du grand voile de Sainte-Foy (XIXe siècle). Trésor de Conques.

l'Auvergne de tant de monuments d'un très haut intérêt, elle marque une étape caractéristique et décisive dans la voie de perfectionnement et de progrès, qui devait, par Saint-Sernin de Toulouse, aboutir à Saint-Jacques de Compostelle. »

Quant au trésor de Conques, dont les pièces capitales ont émerveillé les visiteurs de l'Exposition de 1900, il n'est rien moins qu'un des plus riches de l'univers.

L'ouvrage est très complet. Il contient l'histoire de la Sainte étudiée dans toutes ses manifestations, et l'histoire de l'abbaye élevée sous son vocable ; l'étude archéologique de son église, la description de son trésor, une monographie

du culte de sainte Foy dans les sanctuaires de la chrétienté et les actes de son martyre. Il se termine par le *Livre des miracles de sainte Foy* d'après les diverses versions et manuscrits, suivi de la liturgie de la Sainte et de documents divers. En deux mots, c'est un chef-d'œuvre du genre.

L. C.

LES CHEFS-D'ŒUVRE DES MUSÉES DE FRANCE : LA PEINTURE, par Louis GONSE. Paris, L. Henry May, 1900. In-4°, 270 vignettes, 30 pl. hors texte. Prix, broché, 50 francs ; relié, 60 francs.

En lisant ce titre légèrement inexact, on s'attendra à un recueil dans lequel la grande place

La Vierge entre deux Saints, par le Pérugin (Musée de Bordeaux).

est prise par les chefs-d'œuvre de l'opulent musée du Louvre, avec le dessus du panier de quelques musées de second ordre comme annexe. Hâtons-nous de dire que le Louvre en est exclu,

et qu'il ne s'agit que des musées de province. Mais sait-on que la France possède, disséminés sur son territoire, trois cent soixante et quelques musées, recélant des trésors ignorés, contenant une somme de 40,000 tableaux anciens, parmi lesquels tous les maîtres de la peinture sont représentés? Aucun autre pays n'offre au curieux de semblables richesses, presque inexplorées. La réunion de ces petits musées formerait un ensemble unique en Europe.

On devine l'intérêt d'un livre qui décrit ces trésors, surtout s'il est écrit par le charmeur,

Glorification de l'Immaculée Conception, diptyque de Jean Bellegambe (Musée de Douai).

qu'est l'auteur de l'*Art gothique*, de la *Sculpture française*, et de l'*Art japonais :* il est édité avec un luxe au moins égal à celui des volumes que nous venons de rappeler.

M. Gonse nous présente une sorte de Salon carré, un salon de 300 chefs-d'œuvre, qui constitue comme une des plus belles galeries du monde. Que de rencontres imprévues, que de révélations piquantes, depuis Rubens jusqu'à Ingres, en passant par Véronèse, Rembrandt, Watteau, Vélasquez, les Le Nain, La Tour, Nattier et tant d'autres ! L'École française occupe naturellement le premier plan.

Les gravures ont été obtenues directement,

d'après les photographies sans retouche, exécutées sous la direction de l'auteur. Les quatre planches gravées sont dues à la pointe habile de M. Jean Wybaud, et les 26 héliogravures hors texte sont de chez Georges Petit. Il serait difficile de rencontrer des traductions de tableaux plus

L'Adoration de l'Enfant Jésus. (Art italo-flamand du XVe siècle, Musée d'Avignon.)

souples, plus colorées et en même temps plus documentaires.

Nous exprimerons le regret, que l'éditeur n'ait pas éliminé de ses illustrations quelques nudités lestes, sinon grossières (rares d'ailleurs), telles celle de la p. 71. Nous aurions alors pu présenter sans réserve ce savoureux volume comme digne d'être introduit dans les familles pour contribuer à l'éducation artistique de la jeunesse.

L. C.

ICONOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE DE N.-D. DE LA TREILLE, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. Broch. Lille, Quan, 1900.

La notice de M. Q. R. a servi d'annexe à l'*Histoire de la collégiale de Saint-Pierre de Lille*, complétée par l'*Histoire de N.-D. de la Treille* de Mgr Hautcœur.

On y trouve un inventaire bibliographique de ce qui se rapporte au culte, à l'histoire, à l'iconographie de la madone lilloise, dont on connaît la popularité parmi les fidèles de la région du Nord, et à l'honneur de qui l'on a commencé, depuis 40 ans d'élever une cathédrale digne du XIIIe siècle. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 415.)

L'œuvre se poursuit avec lenteur, par des temps néfastes pour l'Église française ; néanmoins, en 1897, l'on a inauguré la chapelle du chevet dédiée à N.-D. de La Treille. Cette chapelle en remplace une autre, élevée au XVe siècle en la collégiale de Saint-Pierre. L'ouvrage ancien dont la gravure ci-contre reproduit le type, se rencontre pour la première fois dans un manuscrit de 1592.

L. C.

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST.
(XIIIe année, 3e fasc.)

TOUTE cette livraison est occupée par une savante et intéressante étude du P. Beissel sur l'Évangéliaire de Henri III provenant de la cathédrale de Goslar, actuellement à la Bibliothèque d'Upsal, et sur les manuscrits appartenant au même cycle. Une planche hors texte et 8 gravures reproduisent des miniatures de ce précieux ouvrage du XIe siècle.

(4e fasc.). — Description, par M. Wüscher-Becchi, de peintures murales du XVe siècle, récemment découvertes dans une chapelle de l'église paroissiale de Stein-sur-le-Rhin (2 reprod.).

— Notice du P. Braun sur l'aube de saint François d'Assise, conservée à l'église Santa-Chiara de cette ville (3 reprod.).

— Article de M. G. Jacob sur les statues dites *Les Quatre rois à cheval* à la façade de la cathédrale de Ratisbonne, qui viennent d'être restaurées ; il détermine le sens de ces sculptures, qui lui semblent représenter les quatre animaux fantastiques vus par Daniel et personnifiant les quatre royaumes chaldéen, mède, perse et gréco-macédonien.

(5e fasc.). — M. A. Bertram donne des célèbres fonts baptismaux en bronze (fin du XIIIe siècle) de la cathédrale de Hildesheim une description détaillée, accompagnée de 3 planches publiées dans la livraison suivante avec la fin de ce travail, et de 8 gravures dans le texte, reproduisant le monument sous toutes ses formes.

(6e fasc.). — Supplément au travail de M. H. Semper sur les ouvrages rhénans en ivoire et en os, des XIe et XIIe siècles, avec reproduction d'un beau reliquaire appartenant à ce groupe et conservé au Cabinet des antiques de Stuttgart.

— Description, par M. H. Derix, d'anciens vitraux du XVe siècle à la cathédrale de Xanten (planche hors texte reproduisant trois de ces vitraux).

(7e fasc.). — *Sièges épiscopaux et ambons en Apulie*, par M. P. Schubring (avec reprod. du siège épiscopal de saint Nicolas de Bari (XIe siècle), de fragments des ambons de Bitonto et de la cathédrale de Bari (XIIIe siècle) et de la chaire de l'église Saint-Basile, à Troia (XVIe siècle).

— Note de M. Schnütgen sur un parement brodé du XVe siècle conservé au Musée des arts industriels à Vienne (reprod.).

(8e fasc.).— *Le Goût en art*, par L. M. K.

— Le P. Sœrensen nous fait connaître une *Pietà* (reprod. dans cet article) conservée dans la sacristie de l'église du couvent de Weert (Limbourg hollandais) et qui lui semble devoir être attribuée à Quintin Matsys.

— M. L. von Fisenne donne, avec commentaires, plusieurs plans d'églises à deux nefs des provinces rhénanes et de Westphalie (1).

1. *Chronique des Arts.*

Chronique. SOMMAIRE : ŒUVRES NOUVELLES : Le monument de Bossuet à Meaux. — MUSÉES. — RESTAURATIONS : cathédrales de France, vieux Rouen, tour de Vésone à Périgueux, Commissions diocésaines des monuments, Notre-Dame du Sablon à Bruxelles, — NOUVELLES : art protestant, fresques anciennes, gares gothiques. — NÉCROLOGIE : M. H.-A. Revoil.

Œuvres nouvelles.

Le Monument de Bossuet à Meaux. — Dans le Grand Palais des Champs-Élysées, dressé comme un autel sur le seuil de cette abside où s'inscrit l'escalier en fer à cheval conduisant aux galeries hautes, on voyait le mémorial de Bossuet, œuvre de M. Ernest Dubois, destinée à la cathédrale de Meaux. Il était là, faisant face au monument triomphal de Victor Hugo, et cette place éminente il la devait à l'importance du morceau, une des plus grandes « machines » assurément de cet immense fouillis qu'était le hall du Grand Palais.

Au moment où, grâce à l'initiative de Mgr Le Nordez, évêque de Dijon, va enfin être réalisé le projet depuis si longtemps cher aux cœurs dijonnais d'un monument au plus illustre des enfants de Dijon, il n'est pas sans intérêt d'examiner comment a été traité le sujet dans le mémorial destiné à la cathédrale de Meaux. Eh bien, je n'hésite pas à le dire, l'artiste qui a bien réussi le monument des frères Joseph et Xavier de Maistre, à Chambéry, s'est trompé cette fois, avec tout le talent que l'on voudra, mais enfin l'erreur est à mes yeux complète.

De 1679 à sa mort, survenue à Paris dans un hôtel de la rue Sainte-Anne, le 12 avril 1704, Bossuet a été évêque de Meaux, et c'est dans sa cathédrale qu'il repose sans que, jusqu'aujourd'hui, un monument funèbre désigne le lieu où gît son cercueil. On croyait même que les restes mortels du grand évêque avaient été profanés ; mais, il y a quelque quarante-cinq ans, une fouille fit retrouver sous le pavé du sanctuaire le cercueil intact. On eut même la curiosité de l'ouvrir, et la momie apparut ; pendant quelques instants nos contemporains ont pu contempler ce qui restait de Bossuet.

Dès lors, le programme était tout tracé ; il s'agissait de réparer l'oubli de deux siècles — je ne parle pas de la statue insignifiante que vit Victor Hugo en 1838. — V. *Le Rhin*, t. I, p. 38, — et d'élever à Bossuet le monument funèbre noble et grave auquel a droit cette grande mémoire. Et même, étant donnée notre impuissance actuelle à avoir un style, le mieux était de s'en tenir à l'ancien. Ainsi, le monument devait être tel que par les mains de Girardon, de Coysevox ou de Coustou aurait dû lui consacrer le XVIIIe siècle commençant. Suivant la très noble formule du tombeau français, de la Renaissance aux temps contemporains, je vois donc, sur un sarcophage de marbre noir ou de porphyre sombre, Bossuet agenouillé devant un prie-Dieu à ses armes, les mains jointes, la tête haute et largement drapé dans sa robe à longue traîne. A la base, lui font cortège, assises, la *Théologie*, l'*Éloquence* et l'*Histoire*, qui pourraient très bien être traitées non tout à fait dans la manière de Coustou, mais avec une certaine adaptation personnelle, comme l'a fait M. Paul Dubois pour les incomparables figures du tombeau de Lamoricière. Il est manifeste qu'un monument à Bossuet, fût-il destiné à une place publique, ne doit pas être conçu dans les mêmes données que celui qui serait élevé à un poète ou à un auteur dramatique. Mais du moment qu'il s'agit de le placer dans une église, je ne puis admettre qu'une œuvre ayant le caractère religieux ; et, dans l'espèce, c'était évidemment le type-tombeau qu'il fallait adopter.

J'ai examiné, avec l'intérêt qu'inspire à tout Dijonnais le grand nom de Bossuet, le modèle du monument destiné à la cathédrale de Meaux, et j'ai eu le regret d'éprouver une déception complète. L'œuvre n'est qu'un grand biscuit de Sèvres, sans style monumental et surtout sans l'ombre de sentiment religieux ou funèbre. L'artiste n'a pas voulu d'allégories jugées vieux jeu, mais les a remplacées par quelque chose de non moins vu. Au pied d'un cippe sur lequel, conception malheureuse, Bossuet est représenté assis, sont groupées quatre figures d'hommes et de femmes dans le costume du temps et représentant les personnages qui ont eu le plus de rapports avec Bossuet. On connaît ce thème substitué aux bas-reliefs, imaginé pour la première fois, je crois, par Rauch pour la statue équestre du grand Frédéric à Berlin, maintes fois repris depuis, notamment pour le monument d'Alexandre Dumas père, à Paris, et du général Chanzy au Mans. Mais les monuments de Berlin et du Mans sont traités dans le style héroïque, et si le d'Artagnan, assis au pied de l'image de celui qui fut son créateur, n'est qu'une figure d'anecdote historique, il n'avait pas besoin de viser plus haut.

Il n'en est pas de même des figures groupées par M. Ernest Dubois au pied de son Bossuet ; il fallait ici du plus grand style, et l'artiste ne nous a donné que des statuettes amplifiées et dans les attitudes les plus familières. Aussi,

malgré des dimensions monumentales, cela est petit ; *videri magnus, sentiri parvus*, parce que la conception est petite, et que sous les voûtes graves et fatiguées du XIIIe siècle, on aura beau entasser les matériaux et les formes, on n'aura jamais qu'un joujou agrandi, une anecdote en marbre, dont le plein air ne laisserait rien et dont la cathédrale ne conservera pas grand'chose. Pour le Bossuet assis et qui semble parler ou enseigner, j'ai déjà dit que c'était une conception malheureuse ; on ne perche si haut, en effet, que des figures debout, de style historique et non un personnage assis dans un fauteuil, ce qui implique nécessairement le plainpied et le terre-à-terre. Puis on me dit que cette attitude est réservée aux saints et aux papes.

Ma conclusion est que l'absence de style et de gravité sont des défauts essentiels que ne saurait pallier, — je fais très sincèrement la partie belle à M. Ernest Dubois, — la plus parfaite exécution matérielle, et, pour tout dire, la France va posséder un monument manqué de plus. On me dira que dans le nombre ce n'est pas une affaire.

Henri CHABEUF.

Musées.

LE Musée du Louvre a reçu des étrennes princières.

La Société des *Amis du Louvre* lui a fait don d'une admirable tapisserie de haute lisse, représentant le *Jugement dernier*, exécutée au XVe siècle, à Bruxelles, sur les cartons très probablement de Quintin Matsys.

La composition, à très nombreux personnages, est d'une superbe et riche ordonnance. Les couleurs en sont conservées à merveille. Elle provient de la collection espagnole du duc d'Albe et faisait partie, chez ce dernier, d'une série de cinq pièces dont deux appartiennent aujourd'hui à des particuliers, deux autres au musée d'Amsterdam.

Cette pièce de la plus haute rareté a coûté 10,000 fr. Le Comité consultatif des musées et le Conseil des musées ont donné leur pleine adhésion à l'acceptation du don des *Amis du Louvre*.

ON procède en ce moment à la manufacture des Gobelins, à la confection de la plus grande tapisserie connue.

Cette œuvre d'art, qui mesurera 13^m de long sur 8^m de hauteur, est destinée à décorer le grand panneau de fond de la salle des fêtes du XIIIe arrondissement.

... L'exécution du modèle a été confiée au peintre Jean-Paul Laurens, qui s'est mis immédiatement à l'œuvre ces jours derniers.

Le sujet de la tapisserie choisi par M. Guiffrey représente l'Apothéose de Colbert. Tous les corps d'Etat, porteurs de palmes, viennent saluer la statue du grand ministre de Louis XIV.

La confection de ce merveilleux chef-d'œuvre demandera six années de travail consécutif à six ouvriers de la manufacture.

(Petit Journal.)

ON n'hésitait pas quelquefois au moyen âge à tisser des morceaux plus considérables encore. Nicolas Bataille, célèbre tapissier parisien, fournit à Louis Ier, duc d'Anjou, de 1377 à 1379, cinq des sept pièces de la tenture de l'Apocalypse, encore conservée en grande partie dans la cathédrale d'Angers.

Cinq d'entre elles n'avaient pas moins de 24 mètres de long sur 5^m 60 environ chacune.

Les amateurs de tapisseries anciennes attendent avec impatience la savante dissertation de M. Léopold Delisle sur les manuscrits à vignette de l'Apocalypse, comparés à la tapisserie d'Angers, dans laquelle il établit que l'auteur des cartons n'a pas suivi le Manuscrit 403 de la Bibliothèque Nationale, mais une autre collection de miniatures d'un type bien distinct, dont le volume manuscrit de la bibliothèque de Cambrai est un des meilleurs exemples. Ce travail décisif sur cette question doit paraître au cours de l'année dans l'un des volumes de la *Société des anciens textes*.

L. DE F.

Restaurations.

DANS sa séance du 23 novembre, la Chambre des députés a voté, sans discussion, le budget affecté au service des cultes. Deux chapitres de ce budget fixent les crédits alloués pour 1901 aux grosses réparations des édifices diocésains et les crédits spéciaux pour diverses cathédrales.

Les premiers crédits proposés s'élèvent à la somme de 875,000 frs, comme l'année dernière.

Les crédits spéciaux aux cathédrales, qui étaient pour 1900 de 325,000 francs ont été réduits de 30,000 francs. Cette réduction porte sur les dépenses afférentes aux cathédrales de Marseille et de Séez.

Voici quels sont les travaux auxquels sont affectés les crédits votés.

Cathédrale de Gap. Par décret du 2 mai 1866, la reconstruction de la cathédrale de Gap fut déclarée d'utilité publique. Les travaux furent commencés dès 1866. Depuis cette époque jusqu'en 1899, ils ont coûté 3 millions 130,328 fr. Le crédit porté au budget de 1901 permettra l'achèvement du clocher. Il ne restera plus à construire que le porche.

Cathédrale de Marseille. En 1852, un décret impérial ouvrit un crédit de 2,500,000 francs pour la construction d'une nouvelle cathédrale à Marseille. Les travaux commencèrent en 1854 et se sont continués jusqu'à ce jour, payés au moyen de crédits variables de 300,000 francs et de 250,000 fr., réduits ensuite à 150,000 fr., puis à 100,000 fr. et enfin à 20,000 fr. La ville de Marseille a contribué à ces travaux pour 3,300,000 fr. Les dépenses se sont élevées à 13,579,878 fr. L'édifice, ouvert au culte depuis plusieurs années, paraît achevé à tous les points de vue, mais l'autorité diocésaine réclame l'entreprise d'une sacristie nouvelle qui était prévue dans le projet primitif de l'architecte Vaudoyer. Actuellement il existe, adossée à la nouvelle cathédrale, une partie de l'ancienne cathédrale classée au nombre des monuments historiques, appelée la Major, qui sert de sacristie. La Commission a proposé de supprimer le crédit de 20,000 fr. affecté à une construction nouvelle.

Cathédrale de Séez. Les travaux de restauration de la cathédrale de Séez ont été commencés en 1870 par le transept nord. Puis on a dû démolir et reconstruire le chœur avec ses chapelles en partie sur l'emplacement des sacristies. De 1870 à 1898 les dépenses se sont élevées à 1.460.899 fr. Le crédit de l'exercice 1900 sera employé à la reprise de plusieurs arcs-boutants et à la reconstruction, avec le concours de l'évêque, des sacristies démolies. La Commission du budget et la Chambre ont estimé que le crédit de cette année pouvait être réduit à 20,000 fr.

Cathédrale d'Évreux. Commencée en 1874, la restauration de la cathédrale d'Évreux a entraîné jusqu'en 1899 une dépense de 1,301,500 fr. 89. Bien que cet édifice ait été complètement restauré, il reste encore à y reprendre la porte nord, dont le devis s'élève à environ 100,000 fr.

Cathédrale de Reims. De 1843 à 1874, il a été dépensé plus d'un million pour diverses réparations à la cathédrale de Reims, notamment pour l'abside. En 1875, on résolut de restaurer sérieusement ce magnifique édifice, et un crédit annuel de 200,000 fr. fut voté pendant dix ans. Puis ce crédit fut réduit à 100.000 fr. De 1875 à 1899, les dépenses se sont élevées à 3.499.790 fr. Le crédit de 1901 et les crédits suivants seront surtout employés à la restauration de la façade. On a commencé par la tour sud, mais il reste encore énormément à faire, notamment à la tour nord et à la grande rose, dépense qu'on peut évaluer à plus de 500,000 fr. Le concours financier sollicité auprès du Département et de la Ville afin de hâter l'exécution de ces travaux n'a pas été obtenu.

Cathédrale de Bourges. Les faibles crédits (50,000 francs, puis 25,000 francs) affectés à la restauration de cet édifice entrepris sur la production d'un devis de 1,545,110 francs obligent à aller lentement. Les dépenses se sont élevées de 1882 à 1899 à 522,334 fr.

Cathédrale de Rouen. Depuis 1896, un crédit de 30,000 francs est inscrit chaque année pour la restauration de la façade de la cathédrale de Rouen. Grâce aux concours locaux, les dépenses se sont élevées de 1896 à 1899 à 207,882 fr. Cette restauration devant entraîner une dépense de 600,000 fr., l'État a recherché des concours locaux afin de ne pas faire durer trop longtemps les travaux. Le Conseil général du Département a promis en cinq annuités : 100,000 francs. Le Conseil municipal de la Ville de Rouen une pareille somme de 100,000 francs. L'autorité diocésaine a aussi offert une somme de 100,000 francs payable en plusieurs annuités. (80,000 francs sont versés). Dans l'ensemble, les fonds de concours s'élèvent à 300,000 francs.

Cathédrale de Mende. Sur l'engagement de l'autorité diocésaine de contribuer à la dépense pour 100,000 francs, un crédit spécial de 20,000 francs fut inscrit au budget de 1899. La dépense, pour cette première année s'est élevée à 21,106 fr. 27. Pour cette année 1900, il sera dépensé environ 60,000 francs dont 40,000 versés par l'évêché.

On annonce que le Conseil municipal de Rouen, qui avait promis de conserver la vieille rue Saint-Romain, voisine de la cathédrale, revient sur les intentions qu'il avait manifestées et abandonne à son malheureux sort ce quartier si pittoresque, qui seul peut donner une idée de Rouen au temps de Jeanne d'Arc, condamnée à mort dans cette rue (?). La Société des Amis des monuments parisiens, convoquée par son président, M. Charles Normand, vient d'envoyer à la Société des Amis des monuments rouennais, dont il est le président honoraire, ses félicitations, au nom des artistes et des touristes, pour avoir repris le bon combat « contre les vandales ». M. Charles Normand dans son allocution s'est étonné qu'en trois ans la direction des cultes, propriétaire de plusieurs maisons de la rue Saint-Romain, n'ait pu assurer le maintien

définitif et intégral du cadre nécessaire qu'elle forme à la cathédrale.

Les édiles rouennais, a-t-il ajouté, ne sont-ils pas satisfaits d'avoir *dégagé* l'église Saint-Ouen, d'avoir démoli tant de quartiers nécessaires au maintien du prestige et des intérêts de Rouen, d'avoir laissé tomber la maison du Grand Corneille? Pourquoi les touristes iraient-ils encore enrichir Rouen, dépouillé chaque jour de ses curiosités, ou portées en débris dans des musées, quand elles doivent nous permettre de restituer l'aspect des cités de nos ancêtres et de faire vivre les contemporains en y attirant les étrangers?

LA vieille tour de Vésone, à Périgueux, curieux et imposant édifice circulaire dans lequel on a cru reconnaître, à tort ou à raison, la « cella » de quelque temple disparu, est menacée de suppression à peu près complète. Cette ruine majestueuse qui se dresse au Sud de la ville, près de la voie du chemin de fer, à l'Est d'une caserne d'infanterie, a été récemment isolée au milieu d'un jardin public. Or la municipalité vient de décider de faire construire une aile nouvelle à la caserne qui, en empiétant sur le jardin, englobe-rait l'ancienne tour et la cacherait presque entièrement. Les amis des monuments protestent contre la décision prise par la municipalité périgourdine.

A L'EXEMPLE de NN. SS. les évêques de Saint-Brieuc et du Mans, ainsi que de Mgr Le Nordez, évêque de Dijon, qui ont pris récemment des mesures pour préserver les trésors d'art qui se trouvent dans les églises de leurs diocèses, Mgr Dubillard, évêque de Quimper, vient de prendre également des dispositions tendant à la conservation des monuments religieux et des trésors archéologiques si nombreux dans le Finistère.

Par une circulaire, Sa Grandeur prescrit à son clergé de veiller soigneusement à l'entretien des calvaires bretons et à la garde des objets précieux du mobilier liturgique ancien, et elle crée au grand séminaire une chaire d'archéologie religieuse dont le titulaire sera le savant abbé Abgrall; elle institue dans son diocèse une Commission spéciale, composée de laïques et d'ecclésiastiques, pour veiller au bon entretien des monuments religieux de toutes les époques d'art, des chaires, autels, retables et mobiliers des églises et sacristies, et sans l'autorisation de laquelle aucune reconstruction, aucune vente, ou aucun échange d'objets artistiques ne pourra avoir lieu; enfin, elle donne refuge dans son évêché aux vieilles statues, témoignages intéressants de l'art breton, délaissées dans presque toutes les paroisses pour les images de pacotille, en attendant que l'influence intelligente du haut clergé soit arrivée à inculquer à tous le respect des œuvres religieuses du passé si pleines du plus noble sentiment, que c'est autant un crime contre Dieu d'en dépouiller sa maison, qu'un crime contre l'art.

La Restauration de l'Église de N.-D. du Sablon à Bruxelles. — On lit dans le *XXe siècle :*

Certains journaux ont annoncé que les travaux de restauration de l'église de N.-D. du Sablon vont bientôt être poussés activement et que leur achèvement sera prochain.

Nous avons tenu à être renseigné exactement à ce sujet et voici ce que nous avons appris à très bonne source :

Comme on se le rappelle sans doute, la restauration de l'église coûtera une somme totale de 1,400,000 francs, répartie en dix exercices annuels de 140,000 francs chacun. C'est la Ville de Bruxelles qui assume cette charge, avec les subsides de la province et de l'État, mais sans le concours financier de la fabrique.

Les plans ont été approuvés par elle, il y a un peu plus de trois ans. Les travaux ne doivent être terminés que vers 1906. Il est donc inexact de prétendre, comme certains journaux l'ont fait, que la restauration sera achevée prochainement.

Actuellement sont seuls terminés les travaux extérieurs de la nef du côté du Grand-Sablon et le portail. Or, suivant les instructions données, toute une série de travaux auraient dû être terminés avant cet hiver : la restauration de la sacristie, celle de l'abside et la construction du calorifère. Au mois d'avril dernier, M. l'échevin Leurs, impatienté des retards, avait convoqué dans son cabinet, à l'hôtel de ville, l'architecte, M. Van Ysendyck, les fabriciens et les chefs de son personnel technique. Il mit l'architecte en demeure de terminer au plus tôt la série de travaux que nous avons cités. Les fabriciens insistèrent également. Cependant, à l'heure actuelle, on n'a pas encore établi le plus petit échafaudage.

On pourrait donc croire que les annonces de travaux prochains qui paraissent périodiquement dans certains journaux, ne sont insérées que pour leurrer les intéressés et le public et pour leur faire prendre patience.

On a formulé diverses critiques à propos de la restauration de l'église, critiques portant aussi bien sur l'ensemble que sur le détail. Nous n'insisterons pas sur ce point aujourd'hui. Qu'il nous suffise de dire qu'il existait dans les cartons d'un architecte de la fabrique de l'église, mort depuis quelques années, des projets très intéressants. Il paraîtrait même qu'on s'en serait servi, mais maladroitement, pour la restauration actuelle.

Un mot encore à propos de celle-ci. Lorsque la nef du côté du Petit-Sablon, la sacristie et les côtés du portail seront achevés, il restera encore à terminer la restauration intérieure de l'édifice, à réparer le toit et à construire le clocheton. L'on sait, en effet, que le petit campanile où sonnent actuellement les cloches, est destiné à disparaître et fera place à une jolie flèche semblable à celle qui domine le transept de l'église Sainte-Gudule.

Nouvelles.

NOUS avons parlé naguère des tentatives de M. E. Müntz en vue de ramener les protestants à une conception moins glaciale de l'art religieux. Son appel n'est pas resté sans écho ; il est intéressant de suivre les efforts des disciples de Luther et de Calvin pour sortir de la torpeur où les ont tenus des siècles leurs décevantes erreurs.

C'est en Suisse que se manifeste cette réaction. Dans le canton de Zurich, beaucoup de temples commencent à recevoir une décoration de couleurs : tels celui de Neuchâtel et celui de Lausanne, où la Bible de Doré a été traduite en vitraux. Le jeune pasteur du canton de Vaud commence à admettre des vitraux. A Horgen on est allé plus loin ; on peut voir sur les murs deux tableaux bibliques. Ailleurs on remet au jour des fresques cachées sous le badigeon.

Le mouvement artistique, confiné jusqu'ici dans la région zwinglienne ou luthérienne, gagne la région calviniste. « Le calvinisme, écrit M. Müntz, avait supprimé, ou peu s'en faut, toute manifestation d'art, presque tout culte extérieur, et Genève était devenue une nouvelle Thébaïde. A Bâle, à Zurich, à Berne, au contraire, des peintres de la valeur de Hans Holbein, de Niclaus Manuel Deutsch, de Hans Asper, continuaient à mettre au jour des tableaux pleins de sève et de piquant. La Suisse entière commence à comprendre la mission éducatrice de l'art.

Voici, d'autre part, ce qu'écrit un collaborateur anonyme de la *Gazette des étrangers de Lausanne* (10 novembre) sur ce sujet.

... « Il est certain que la réaction calviniste a été très préjudiciable au développement des arts dans la Suisse occidentale, et M. le pasteur Bornand a mille fois raison quand il écrit que « ce serait une tentative absurde que de vouloir innocenter les réformateurs, Calvin en particulier, d'avoir banni l'art hors des églises et de l'avoir même, en quelque sorte, mis au ban de la chrétienté. » Luther n'a eu garde de tomber dans une erreur aussi funeste. Sans doute, les statues de la Vierge et des saints, les cierges, l'encens et les enfants de chœur ont disparu des églises luthériennes, mais les peintures murales et les vitraux sont restés et, en général, les temples luthériens sont extérieurement plus gracieux et intérieurement plus confortables et mieux ornés que les nôtres. En outre, on y fait de bonne musique, et c'est à quoi, justement, nous voulons en venir. »

A Niederzell, près de Constance, Grand-Duché de Bade, on vient de découvrir dans l'église une grande décoration murale de caractère roman, datant probablement du XIe siècle, qui couvre entièrement l'abside. Cette frise, l'une des plus importantes de toutes celles qui existent sans doute en Allemagne, représente le Christ en gloire entouré des symboles des quatre Évangélistes et des deux patrons de l'église, saint Pierre et saint Paul ; puis, à droite et à gauche, deux séraphins ; au-dessous, encadrés dans des arcades, sur deux rangées superposées, se voient les Apôtres et les Prophètes. D'autres peintures moins bien conservées, datant pour la plupart de la première époque gothique et représentant la Madone, divers saints et des scènes de la vie de la Vierge, ont été découvertes dans d'autres parties de l'église.

Les peintures de Louvain. Une découverte de peintures murales dans l'église Saint-Pierre fait grand bruit dans le monde des archéologues, nous écrit notre correspondant de Louvain. Ces peintures à fresque ont été trouvées, à l'occasion de la restauration de l'église, à la voûte d'une des chapelles absidales, exactement derrière le maître-autel. Elles représentent des anges, autour desquels courent des nervures dorées fort bien conservées ; elles sont d'une extrême finesse et peuvent être considérées parmi les plus belles qui aient été découvertes dans nos églises belges.

La Commission des Monuments, qu'accompagnaient MM. le député Helleputte, le chanoine Reusens, Van Even, archiviste, Dumortier, architecte provincial, et Langerock, architecte chargé des travaux de restauration, a examiné ces curieuses fresques. D'après M. Van Even, dont l'avis a été partagé par les visiteurs, ces peintures dateraient de 1440, et devraient être attribuées au peintre Hubert Sturbout, contemporain du peintre louvaniste Bouts. M. l'architecte Langerock est persuadé que les recherches feront découvrir des peintures semblables dans d'autres parties encore de notre vieille collégiale.

GARES gothiques. — Nous trouvons dans un journal belge, « *Le Patriote* » (n° du 14 octobre), la lettre d'un architecte qui n'est pas signée, et dont nous avons par conséquent le regret de ne pas nommer l'auteur.

Cette lettre commente un discours que S. M. le roi des Belges aurait tenu, à l'occasion de certaines irrégularités qui se sont produites dans le service des chemins de fer de son royaume.

Nous ne savons si le discours royal a été exactement reproduit. Mais les observations que ce discours a suggérées sont tellement marquées au coin du bon sens — ce sens commun qui devient de plus en plus rare — que nous nous faisons un

véritable plaisir de communiquer la lettre à nos lecteurs.

J'ai lu avec infiniment d'intérêt le petit discours qu'on met dans la bouche du Roi, au sujet de la désorganisation du service des trains. Ma profession m'oblige à me servir fréquemment du railway national ; et les tracas , les préoccupations qui constituent, de ce chef, le lot ordinaire de mon existence, contribuent certainement à abréger celle-ci : ce qui est bien fâcheux pour moi, vous en conviendrez. C'est donc vous dire que le langage que le Roi a tenu, d'après les journaux, à M. Raemackers, secrétaire général du département des chemins de fer, m'apporte quelque réconfort et même quelque joie.

Mais pourquoi faut-il que cette joie soit gâtée par le restant du discours ! Serait-ce possible que Sa Majesté ait dit textuellement :

« Il faudrait nous donner de bonnes gares, pratiques, confortables, d'accès facile en toutes leurs dépendances, au lieu de nous faire d'importants monuments, inutiles, dans lesquels on sacrifie le confort à l'aspect monumental de l'extérieur. Les gares gothiques, par exemple, coûtent bien cher et ne répondent guère à leur destination.»

Qu'est-ce que les « gares gothiques » viennent faire en tout ceci? N'est-il pas évident, en principe, qu'une gare peut être en n'importe quel style — grec, romain, byzantin, oriental, indou, « gothique » si l'on veut — et constituer en même temps une excellente gare, une gare qui réponde à tout ce qu'on peut légitimement en exiger, au point de vue du pratique et du confortable ?

Il est non moins évident que des gaffes peuvent être commises dans les constructions de tous les styles. Les styles ne sont pas responsables des gaffes — mais bien les architectes et les constructeurs. Pourquoi s'en prendrait-on au style d'une gare si cette gare est défectueuse?

En fait, tous les styles se prêtent à la construction d'une bonne gare ; en tenant compte, bien entendu, des matériaux à employer, du climat, des mœurs d'un peuple, etc. L'aménagement, le confort, ça c'est l'affaire de l'architecte et du constructeur. Une gare « gothique », comme une gare « Renaissance », peut donc parfaitement répondre à sa destination.

Et l'argument du coût ! Mais n'est-il pas clair comme le jour qu'une gare de n'importe quel style coûtera aussi peu qu'on voudra, ou aussi cher qu'on voudra ? Faites-vous simple? Le prix de votre édifice se ressentira, quel qu'en soit le style, de votre décision. Faites-vous luxueux? Voulez-vous, par exemple, une gare où il y ait autant de statues qu'au Dôme de Milan? Il faudra les payer. Comprenons donc bien, une fois pour toutes, que tout cela est relatif — et n'ayons pas, de grâce, de parti-pris !

Sa Majesté ne sait peut-être pas qu'il y a comme une idée fixe, chez certains sectaires, de qualifier avec mépris de « gothiques » tous les facteurs de la véritable Renaissance nationale à laquelle nous assistons. Cet art qu'ils disent « gothique », croyant avoir ainsi tout dit, est en réalité, un art rationnel, logique, raisonné; un art s'inspirant de la vie, des nécessités de la vie, des exigences les plus modernes de la vie. Voyez les merveilleuses et splendides applications de cet art « gothique » à l'électricité — la plus contemporaine de nos conquêtes !

Des mots, tout cela. Ces sectaires s'inspirent malheureusement de préoccupations étrangères à l'art. L'art « gothique », l'art national, est brillamment représenté en Belgique par des religieux. Les sectaires, méconnaissant l'Histoire, oubliant que d'humbles Fra Angelico, que des saints ont créé d'immortels chefs-d'œuvre, n'en reviennent pas. Ils nous donnent ainsi le spectacle de lamentables niaiseries.

Or, comme pareil état d'âme n'est certes pas celui du Roi, je suis convaincu que, sur ce point, on lui attribue à tort les paroles que je viens de relever : il est trop bâtisseur pour ne pas savoir ce que valent les rengaînes des « antigothiques ». Le Roi, « belge de cœur et d'âme », doit aimer notre art national, comme les Allemands, comme les Anglais aiment le leur et le glorifient. D'autant plus, on ne saurait trop le répéter, que le nôtre a pour lui la raison et la logique.

Agréez, monsieur le Directeur, etc.

X

Restauration des ruines.

NOUS avons eu à soutenir dans la livraison précédente une polémique avec M. Fierens-Gevaert sur cette intéressante question. Cette polémique a eu une suite dans la *Chronique des Arts;* pour des raisons que nous ferons connaître, nous devons remettre notre réplique au prochain numéro.

L. C.

Nécrologie.

M. Henri-Antoine Revoil.

M. Henri Antoine REVOIL, architecte, vient de mourir dans sa propriété de Servanes, aux environs de Mouriès (Bouches-du-Rhône). Il demeurait à Nîmes, dont il était l'architecte des monuments historiques, en même temps qu'il était le doyen des architectes du gouvernement. Il était né à Aix le 19 juin 1822. Élève de Caristie, il était entré à l'École des Beaux-Arts le 31 octobre 1845. Il a exposé au Salon de 1846, *L'état actuel et la restauration de l'abbaye de Montmajour, près d'Arles*, et des travaux relatifs à des restaurations de monuments du Midi, faites pour le compte de l'État, à tous les Salons de Paris jusque vers 1880. Il a publié aussi différents ouvrages, notamment *L'architecture romane du Midi de la France.* A l'exposition universelle de 1900, où il obtint une médaille d'or, il avait envoyé des œuvres intitulées : *Ciborium du maître autel de la cathédrale de Marseille.* En récompense des longs et remarquables services rendus par lui à l'art français, le Gouvernement venait de l'élever au grade de commandeur de la Légion d'honneur. Il était chevalier depuis 1865 et il avait été promu officier en 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle, où il avait obtenu une médaille de bronze.

Imprimé par Deselée, De Brouwer et Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (1e de la collection).

3me livraison. — Mai 1901.

Le Trésor de l'église abbatiale de St-Mathias, à Trèves (Prusse).

LA grande et belle église bénédictine de Saint-Mathias est veuve des moines qui l'ont édifiée ; depuis la révolution, elle est tombée du rang élevé d'abbatiale à celui bien modeste de paroissiale. Néanmoins, comme elle a la valeur d'un monument historique, sa conservation et son entretien ne laissent rien à désirer.

Sa situation en dehors de la ville de Trèves, à l'extrémité d'un faubourg, fait qu'elle est souvent oubliée par les touristes. Le *Guide pour Trèves*, qu'on distribue à l'hôtel *Rothes Haus*, dit qu'elle est « encore aujourd'hui lieu de destination de pèlerinage au tombeau de l'apôtre (S. Mathias) et de grandes reliques, dont une particulièrement est remarquable, une parcelle de la croix, en riche décoration du XIe siècle ».

Le corps de S. Mathias [1] repose dans un sarcophage de marbre, daté de 1786, exhaussé sur quatre grandes colonnes, en arrière du maître-autel, en sorte qu'on peut passer dessous, suivant une pratique ancienne, pour se mettre sous la protection directe de l'apôtre.

Quant aux « grandes reliques [1] », elles n'existent qu'en partie, à part la vraie croix, réellement digne d'attention par ses dimensions et son reliquaire, qui date du XIIIe siècle et nullement du XIe, ce qui est une erreur grave pour des Allemands, d'ordinaire mieux renseignés.

Après le trésor de la cathédrale, on ne songe guère à celui de St-Mathias ; c'est à tort, car il contient quelques curiosités qui ne sont pas à dédaigner. Il est assez mal installé, dans une salle haute, qui aurait besoin d'être nettoyée et aménagée plus convenablement, pour l'œil aussi bien que

1. Un intéressant ouvrage, publié à Coblentz en 1855, sous le titre : *Metropolis Ecclesiæ Trevericæ*, par Brower et Masen, donne ces détails : Le corps de S. Mathias fut retrouvé en 1053, il distillait de l'huile : « Inventorem ejus ex contactu stillantes oleo digitos. »

1. Les reliques étaient si nombreuses que le pape Honorius III avait permis de dire le *Gloria* en carême.

pour la commodité des visiteurs. Ayant eu le loisir de l'étudier minutieusement, grâce à la recommandation de Mgr l'évêque auprès d'un des vicaires, je vais en dresser le catalogue, dans le but de le faire mieux connaître au loin et de lancer dans le domaine de la science les renseignements utiles qu'il fournit à l'archéologie. Ce sera un moyen efficace de payer ma dette de reconnaissance envers ceux qui, appréciant l'opportunité de mes travaux, m'ont si gracieusement donné facilité de les poursuivre en toute liberté ; la sympathie fait toujours plaisir à l'étranger.

I. — Ceinture de S. Oswald (VIIe siècle).

Long. : 1^m,43 : Larg. : 0^m,03.

VOICI la copie de l'authentique, qui remonte à l'an 1478 :

« Iste est cingulus sancti Oswaldi (1), regis Anglorum et martyris, qui ex nimia vetustate confractus, hic expositus est, scilicet anno Domini MCCCC LXXVIII. Argentum deauratum cum quo ornatus fuerat, id est *das besslag*, positum est super *ein schwartz geveb* ad concedendum populo. Iste est ergo verus cingulus in corio et in illo cingulo verus ornatus istius cinguli, scilicet sancti Oswaldi *gurtels besslag*. »

Cette ceinture est en cuir, recouvert d'un tissu de soie noire (2) formant un dessin régulier en manière de treillis, avec cinq raies unies, légèrement en relief tranchant sur le fond. Toute l'ornementation, clous (3), rosettes (4), en argent doré, a été enlevée systématiquement pour en faire don aux dévots : cette mutilation peu respectueuse est des plus regrettables, car elle altère notablement le caractère propre de la relique, qui n'a plus que l'aspect d'un objet ordinaire, sans aucune de ces marques de luxe qui en faisaient véritablement un insigne royal.

La relique est enfermée dans une bourse de parchemin, qui date du XVe siècle. Après l'avoir dépouillée, on pouvait lui donner une enveloppe plus digne, car on s'est contenté de détacher une feuille d'un missel, que l'on a recouverte de cette étoffe légère qu'on nommait *voile* et qui, manquant de consistance par elle-même, avait besoin de renfort à l'intérieur. Elle se termine par une houppe de soie verte. Un cordonnet de même nuance, avec bouton tressé, servait à la suspendre, et deux autres boutons, de qualité analogue, fermaient la partie supérieure qui se rabattait sur l'ouverture, à la façon des aumônières.

II. — Fragments de châsses (fin du XIIe siècle).

QUATRE plaques carrées en cuivre ont survécu à la destruction des châsses qu'elles ornaient. Elles sont couvertes de filigrane en argent doré et rehaussées de cinq cabochons, un gros entre quatre petits.

Le trésor de la cathédrale nous apprend l'usage de ces plaques qu'on disposait en bordure sur les couvertures des évangéliaires; ailleurs, elles formaient des bandeaux sur les châsses. Elles alternaient toujours avec des plaques émaillées.

III. — Pitacium (XIIIe siècle).

PITACIUM signifie *étiquette* (1).

On nomme ainsi, dans le langage ecclésiastique, la bande de parchemin écrit

1. « S. Oswald, *Oswaldus*, roi des Northumbres et martyr, né en 604, tué le 5 août 642. » (*Dict. hagiogr.* de Migne).

2. « Une escharpe d'or, toute de besans branlants, de boillons et de lozenges, ferrés sur un tissu noir et pour l'or de lad. ceinture, 40, 8 est » (*Argenterie de la Reine*, 1401.)

3. « Une courroye de cuir de lion, sans nulle ferrure. » (*Invent. de Charles V*, 1380, n° 78.)

4. « *Ferrure*, garniture métallique, appliquée sur une ceinture et comprenant les clous, rosettes, boucles, mordants et passants. » (*Gloss. arch.*)

1. Voir mes *Trav. compl.*, X, 42.

et la tablette de marbre ou de plomb gravé, qui, dans une châsse ou un reliquaire, servent à désigner la relique qui y est conservée. Ce n'est pas un authentique en forme, lequel ressemble à une charte ou à une lettre testimoniale, mais une simple et brève indication d'identité.

Les deux pitacium, détachés des reliques qu'ils accompagnaient, sont en plomb, gravé au XIIIe siècle, en belle gothique ronde. Le premier mesure en carré $0^m,65$ sur chaque côté. On y lit :

· R · S · MODES
· TI · EPI ·
TREVIR (1)

Le second, large de $0^m,65$ et haut de $0^m,04$, porte :

· R · S · IVS
TI · MR · (2)

Les reliques abondent à St-Mathias : un grand nombre est exposé, un peu confusément, dans de grandes vitrines fixées à l'entrée du chœur; d'autres sont dans le trésor, enfermées dans des caisses de fer blanc. Voici l'indication des principales.

S. Materne (3) et S. Euchaire (4).

De tunica S. Petri, morceau de laine grisâtre.

Brachium cum manu de Innocentibus: la main est entière avec sa peau, ses doigts sont repliés sur la paume (1).

De capite S. Lazari, evangelici, fratris SS. Marthe et M. Magdalene, episcopi Massiliensis: outre le chef presque entier, il y a deux fémurs de S. Lazare et plusieurs gros ossements de ses sœurs, Ste Marthe et Ste Madeleine (2).

De lapide ipsius tumuli sancti Lazari, quem Dominus suscitavit.

Une grande partie du corps de l'apôtre S. Philippe, entre autres un bras et un fémur.

Crâne d'un martyr inconnu, tranché par un coup d'épée.

IV. — Tableau de la Vraie Croix (XIIIe siècle).

Hauteur : $0^m,735$; largeur : $0^m,55$; épaisseur : $0^m,05$.

1. Le tableau rectangulaire, dans lequel est exposée et encadrée la Vraie Croix, a une large bordure, où les plaques filigranées et gemmées alternent avec les plaques émaillées, pour produire une agréable variété.

Les émaux champlevés, de l'école des bords de la Meuse, ont des dessins géométriques multiples. Au nombre de dix, ils sont opposés deux à deux : des feuillages

1. *Reliquiæ sancti Modesti episcopi Trevirorum.* — « S. Modeste, évêque de Trèves et confesseur, florissait dans le Ve siècle, 24 février. *(Dict. hagiographique.)*

2. *Reliquiæ sancti Justi martyris.* — Les saints martyrs du nom de Just ou Juste sont au nombre de douze, l'identification de ces reliques est donc impossible.

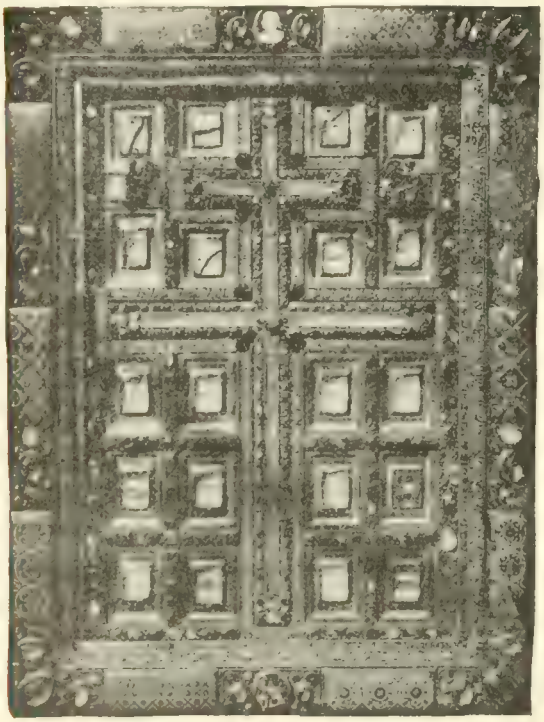
3. « S. Materne, évêque de Cologne et de Trèves, que le Martyrologe romain fait disciple de S. Pierre... Son corps, qui avait été inhumé à Trèves, dans l'église de St-Mathias, fut transféré, en 1037, dans l'église métropolitaine par Poppon, archevêque de cette ville, 14 septembre. » *(Dict. hagiogr.)*

4. « S. Euchaire, *Eucharius*, premier évêque de Trèves. Il bâtit, près d'une des portes de la ville, un oratoire qu'il dédia sous l'invocation de S. Jean-Baptiste et dans lequel il fut enterré. Cet oratoire fut changé plus tard en une église qui porta le nom de S. Eucaire. La congrégation de clercs qui la desservait donna naissance au monastère de St Eucaire et ensuite de St-Mathias, 8 décembre. » (*Dict. hagiogr.*). — « S. Euchaire est le patron de la collégiale fondée par Pierre de Brixey (évêque de Toul de 1168 à 1191), dans l'église de Liverdun ». (Bretagne et Briard, *Note sur une trouvaille de monnaies lorraines*, p. 25.)

1. Le musée de Trèves possède un élégant petit berceau, en os peint et sculpté, de la fin du XVe siècle, qui a pu, comme en d'autres endroits, contenir quelque relique des saints Innocents. — Voir mes *Œuvr. complètes*, X, 517.

2. Voir *Œuvres complètes*, St Lazare (XII, 525), Ste Madeleine (XI, 3), Ste Marthe (XII, 567).

rompent la monotonie des lignes droites ou courbes, tracées par la règle et le compas. On y compte sept nuances : blanc laiteux, rouge terreux, vert, jaune, jaune de brique, bleu lapis et bleu cendré. Malheureusement, ces émaux sont de mauvaise qualité, pleins de bulles d'air qui ont crevé à la cuisson, médiocres comme composition et ternes comme aspect. Ils détonnent véritablement



Reliquaire de la Vraie Croix. Face.

au milieu de l'exubérant éclat qui les environne.

Les plaques filigranées exhibent un semis de cabochons et deux camées antiques.

Le glacis qui rejoint le fond du tableau est découpé à jour. Dans son enchevêtrement de feuillages courants se mêlent et rampent, se poursuivent et s'attaquent, bondissent et volent, une foule d'animaux et d'oiseaux de toute sorte : lion, griffon (dont un encapuchonné), singe, sanglier, loup, renard, cerf, chien, bélier, chèvre, colombe, aigle, etc. C'est la nature tout entière qui exalte son auteur.

Une frise niellée nomme le donateur et précise la date de la donation. Elle est fixée par de petits clous sur l'âme en bois du tableau et une feuille sépare presque constamment les caractères les uns des autres.

✠ ANNO · AB · INCARNATIONE · DOMINI · MCCVII · HENRICVS ·

AB · VLMENA · ATTVLIT · LIGNVM · SCE · CRVCIS · DE · CIVITATE -

CONSTANTINOPOLITANA · ET · HANC · PORTIONEM · ISTIVS ·

SACRI LIGNI ECCLESIE · SANCTI · EVCHARII · CONTVLIT (1).

Ce texte est très important, parce qu'il affirme et surtout par ce qu'il ne dit pas. Henri d'Ulmen paraît n'avoir donné que la vraie croix, qui, suivant la tradition, proviendrait de la basilique de Ste-Sophie. S'il eût fait exécuter en même temps le tableau pour la contenir, l'inscription n'aurait pas omis un don aussi précieux ; de plus, ses armes y auraient été inévitablement apposées et son effigie eût été ajoutée à celle des bienfaiteurs. La date de 1207 se rapporte donc exclusivement à l'acte même de la donation, non à l'exécution du tableau, qui ne concorde pas avec ce millésime. En effet, son style reporte plutôt vers le milieu du XIIIe siècle et, sous ce rapport, nous sommes parfaitement à l'aise pour prendre nos coudées franches, puisque l'abbé qui est figuré au revers ne mourut qu'en 1257. Mais voici une autre preuve non moins décisive : cet abbé, nommé Jacques, ne fut

1. De Linas (*Revue de l'Art chrét.*, XXXI, 67) a lu fautivement *de Ulmena* et *ipsius*. Il se trompe aussi en attribuant ce reliquaire « à l'aube du XIIIe siècle ». Il a dû copier Aus'm Weerth, qui fait les mêmes fautes, en y ajoutant *hanc magnam* et qui reproduit le C^to Riant dans ses *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, II, 178.

élu qu'en 1211, c'est-à-dire quatre ans après la donation.

La croix occupe en entier le champ du tableau, délimité par un bandeau filigrané et gemmé. Elle est cantonnée de vingt locules carrés, circonscrits par des bandes semblables à la précédente, mais plus étroites. Sous le cristal, taillé en table, on distingue des suaires de soie ou de toile, et une étiquette en parchemin désigne les reliques qui y sont enfermées.

Ces reliquaires, huit dans le haut, à droite et à gauche de la tête de la croix, douze dans le bas, près de la tige, escortent la relique par excellence, qui est la croix du Sauveur. S. Paul l'avait dit dans une de ses épîtres: Les Saints ont participé à la passion de leur Maître, il est donc juste qu'ils soient associés à son triomphe (1). Ici le symbolisme marche de pair avec l'esthétique.

Didron avait bien raison, en faisant graver la face du tableau, de l'accompagner de cette note enthousiaste : « Dites si vous connaissez une œuvre d'orfévrerie plus délicate, plus riche et plus belle, que cette table d'or, d'émail et de pierreries. » (*Annal. arch.*, t. XIX, p. 226.) Non, certes, nous ne croyons pas que l'art du XIIIe siècle ait été poussé plus loin et ait produit un monument plus véritablement beau dans son ensemble et ses détails (2).

2. Une forte lame de cuivre, gravé et doré, d'un caractère magistral, fait le fond du revers du tableau, auquel elle adhère par une série de petits clous à tête ronde. Si le tableau eût été, en toute circonstance, adossé à la muraille, l'artiste n'aurait pas songé à lui faire un revers aussi riche que celui que nous admirons. A certains jours, le reliquaire devait été porté en procession et exposé sur le maître-autel, très certainement isolé, comme il l'est encore aujourd'hui : il fallait donc que le tableau fût montré et vu par ses deux faces. Comme il n'a pas de pied ou que, s'il y en avait un, ce que rend fort probable le tableau du S. Corporal, à Orvieto (État pontifical), il était alors mobile ; deux anneaux, placés sur les côtés, nous indiquent le mode de fixation, à l'aide de courroies de cuir ou de cordons de soie, sur un brancard ou à l'autel.

Dès lors que le tableau comportait une décoration au revers, cette partie devait s'harmoniser, pour la composition, avec la partie antérieure, sous peine de rompre l'équilibre esthétique et de constituer une disparate choquante. L'artiste a compris la difficulté et s'en est tiré habilement. Il est parti de cette idée, fournie par l'Évangile, que la croix paraîtra au dernier jour pour être la règle d'après laquelle sera jugé le genre humain (1). La représentation du jugement dernier s'imposait donc pour ainsi dire comme suite de l'iconographie de la face principale ; on l'avait déjà, sous cette même forme, aux portails romans des cathédrales d'Angers, de Chartres et du Mans.

La plaque est composée d'une large zone, serrée entre deux bandeaux étroits, le tout historié. Une croix feuillagée, du style le plus gracieux et le plus souple, traverse la zone centrale : le milieu est coupé par un losange, sur chacun des côtés duquel se soude un disque. Le losange enveloppe le Christ comme une auréole : le champ en est étoilé, car il figure le ciel. Le Sauveur, pieds nus, avec le nimbe crucifère,

1. « Scientes quod sicut socii passionum estis, sic eritis et consolationis. » (*II ad Corinth.*, I, 7.)

2. Léon Palustre a fait du tableau cinq photographies, que nous avons publiées dans le *Trésor de Trèves*.

1. « Et tunc parebit signum Filii hominis in cœlo et tunc plangent omnes tribus terræ, et videbunt Filium hominis venientem in nubibus cœli cum virtute multa et majestate. » (*S. Matth.*, XXIV, 30.)

deux signes distinctifs de la divinité, est assis sur un trône ; sa main droite levée bénit à la manière latine et sa gauche élève le globe du monde, parce qu'il l'a racheté par sa mort.

Les quatre animaux prennent place dans les quatre médaillons, selon l'ordre rationnel : l'homme vis à vis l'aigle et le lion en face du bœuf.

En haut, une arcature courante, en plein cintre, abrite sept saints : les trois premiers sont seuls nimbés, quoique tous aient leur nom précédé du qualificatif *sanctus* qui en est l'équivalent. Au milieu siège la Vierge, ✠ SANCTA MARIA, qui tient d'une main sur son genou droit son Fils bénissant et de l'autre présente la pomme fatale dont, nouvelle Ève, elle annihile l'effet par le fruit de ses entrailles. A sa droite se succèdent : S. Pierre, avec ses deux clefs symboliques et la croix de son martyre, ✠ SCS · PETRVS ; S. Valère, ✠ SCS · VALERIVS ; S. Nicolas, ✠ SCS · NICOLAVS ; à gauche, S. Jean l'évangéliste, âgé, barbu et pieds nus, son évangile en main ; ✠ SCS · IOHANNES · EV ; S. Materne, ✠ SCS · MATERNVS et S. Agricius, ✠ SCS · AGRICIUS ✠. Tous ces évêques sont vêtus pontificalement, en chasuble, mitre et crosse tournée en dedans et munis du livre de la doctrine sainte qu'ils ont enseignée. S. Valère (1), S. Materne et S. Agricius (2) ont occupé le siège de Trèves. Là est représenté le ciel des élus. Dans l'office des morts, à l'antienne de la communion, l'Église demande pour les défunts qu'ils jouissent avec les saints de la lumière éternelle : « Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternum. » Le rapprochement est encore plus évident quand on constate, sur le bandeau inférieur, le groupe des bienfaiteurs de l'abbaye. Huit arcades cintrées les abritent.

S. Mathias, ✠ SCS MATHIAS, nimbé, le livre de l'apostolat en main, se tourne, à droite, vers l'empereur Henri, ✠ HENRICVS, IMPERATOR, couronné, qui offre sur un médaillon la représentation du château de Vilmon sur Lahn ; suit la comtesse Jutta, ✠ IVTTA COMITISSA, dont le médaillon porte le nom de lieu CVBES, qui constitue une autre propriété territoriale de l'abbaye ; puis vient l'abbé Jacques, ✠ IACOBVS ABBAS, tête nue, en chasuble et crossé, descendant des ducs de Lorraine et XVIIe abbé de St-Mathias, de 1211 à 1257. A gauche de l'apôtre, on voit S. Euchaire, ✠ SCS EVCHARIVS, mitré, crossé et bénissant ; S. Lutwin (1), évêque de Trèves au VIIIe siècle, ✠ SCS LVTVVINVS, mitré et en chasuble, qui offre sur un médaillon le territoire de STEM ; Everard, évêque, mort en 1056, EVERHARDVS, mitré et crossé, qui présente POLCHE comme don, et enfin le prieur Isenbard, ✠ ISENBARDVS · PRIOR ✠, les deux mains enveloppées d'un linge par respect pour la vraie croix qu'il montre.

3. Le bois de la vraie croix mesure $0^m,40$ de hauteur et sa largeur est de $0^m,12$ au petit croisillon et de $0^m,28$ au grand.

La forme est celle que l'Orient a constamment donnée à la relique de l'instru-

1. « S. Valère, *Valerius*, évêque de Trèves, succéda à S. Euchaire. Il fut enterré auprès de son prédécesseur dans l'église de St-Mathias et bientôt après on l'honora comme saint, puisqu'on lit son nom dans le Martyrologe de S. Jérôme. Son corps fut transféré à Goslar, dans le XIe siècle, par les soins de l'empereur Henri III. 29 janvier ». (*Dict. hagiogr.*)

2. « S. Agrèce, *Agræcius*, évêque de Trèves et successeur de S. Florentin, appartenait au clergé de Rome, lorsque, sur la demande de l'impératrice Ste Hélène, il fut placé sur le siège de Trèves, en 314, par le pape S. Silvestre. Il mourut vers l'an 332 et il eut pour successeur S. Maximin, son disciple. 13 janvier ». (*Dict. hagiogr.*)

1. « S. Lutwin, Ludwin ou Luivin, *Ludovinus*, évêque de Trèves, fut élevé à Trèves par S. Basin, son oncle, qui en était évêque. Il mourut vers l'an 718 et fut enterré à Methloc, où l'on garde ses reliques. 1er juillet et 29 septembre. » (*Dict. hagiogr.*)

ment du salut, c'est-à-dire qu'elle est à double traverse ; l'une, plus large, représente l'endroit où le Christ étendit ses bras et l'autre rappelle le titre, légèrement développé. Son origine ressort donc de sa forme même, qui porte ainsi en elle un cachet indéniable d'authenticité.

En Occident, nous exposions volontiers la vraie croix dans un reliquaire de même forme. Le contenant indiquait aussitôt la nature du contenu. En Orient, on préféra la forme en tableau. C'est la plus ancienne et aussi la plus récente, comme en témoignent, pour le VIe siècle, le reliquaire de Ste-Croix de Poitiers, envoyé par l'empereur Justin à Ste Radegonde, et, pour le XIVe, le charmant triptyque gravé dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 281, et qui appartint en dernier lieu au chanoine Boutillier, curé de Coulanges (Nièvre) (1).

Bien que le tableau dans lequel la vraie croix fut apportée n'existe plus, nous savons sa configuration par celui que possède l'église de Limbourg (1) et qui provient de l'abbaye de Stuben. Même en le renouvelant, pour le mettre à la mode du jour, on tint à conserver l'aspect primitif : l'ornementation seule varia.

Par une intelligente précaution, le bois sacré ne fut pas fixé à demeure dans son cadre de métal, mais simplement encastré dans une cuvette creusée exprès au milieu du tableau. La face antérieure fut laissée à nu ; au commencement du XIVe siècle, on trouva que c'était inconvenant et irrespectueux, et alors on se décida à la couvrir d'une feuille d'argent, gravée et rehaussée de gemmes, que des goupilles maintinrent aux extrémités, mais de façon à pouvoir les enlever à volonté.

Sur le bois même, au point de jonction des traverses, pour les orner et consolider en même temps, on fixa deux cabochons, flanqués de pierres plus petites. La croix fut ensuite emprisonnée dans un réseau filigrané et gemmé, qu'enserra une seconde bordure extérieure faite au repoussé.

Le bois est d'une teinte claire (2) : il semble, par ses veines serrées et presque droites, appartenir à la classe des conifères,

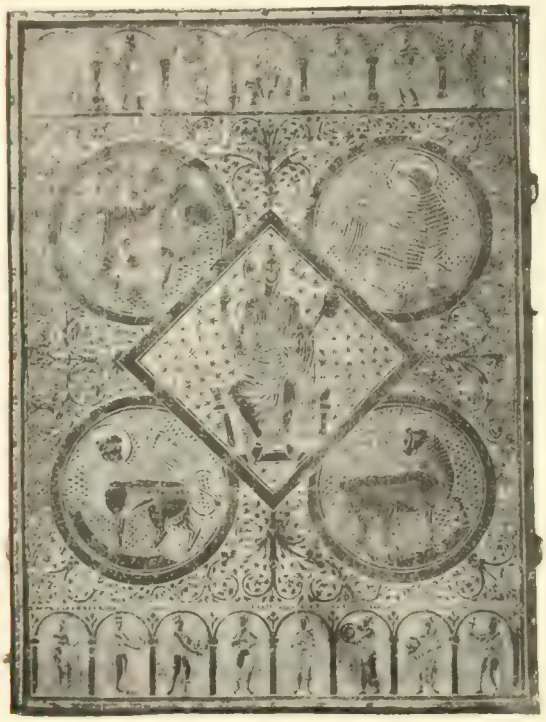
1. « La table marquée par derrière d'un grand A, a été faite du temps de Dom Radulphe, XVe abbé de Clairvaux. Il a placé dans le milieu de cette table un philactère ou reliquaire quarré, couvert d'une lame de vermeil. Dom Artaudus, chevalier du Temple, puis moine de Clairvaux, y apporta ce philactère. Il contient des reliques de saints au nombre de vingt-quatre, sous vingt-quatre petites cellules. Dans ce philactère il y a un morceau de bois de la vraie croix, à nud, sous la forme de croix patriarchale à deux croisons, donné par le même dom Artaudus. — La seconde table, marquée derrière d'un B, a été faite du temps de Dom Radulphe. Il y a trente-cinq saphirs et cinq tant émeraudes qu'autres pierres précieuses et plusieurs autres d'un moindre prix. Le fond est de lames d'argent doré. Et en cette table est un morceau de la vraye croix de N.-S. En la table qui est en bas, il y a trois rangs de reliques avec leurs écriteaux sur petites lames d'argent en lettres gothiques. — La troisième table, marquée d'un grand C, est couverte d'une feuille d'argent doré, divisée en sept rangs, chacun des quels contient douze cabinets. Les ossements des saints y paraissent nuds, enchâssés sous de petites arcades, avec des écriteaux à l'entour des reliques. Cette châsse a été faite du temps dudit dom Radulphe, abbé de Clairvaux, vers l'an 1225. — La quatrième table, marquée D. Ouvrage grec. C'est Artaudus, chevalier du Temple, moine cellerier de Clairvaux, qui a apporté des reliques et le reliquaire d'Orient ; il les avait reçus de Louis, comte de Blois. Il paraît que, dans le milieu de la table, il y a eu une grande croix qui n'y est plus depuis fort longtemps. — Il y a encore une table d'argent, fermante à deux portes... couverts de feuilles d'argent et remplis de reliques. Au milieu est une croix à deux croisons, où il y a du vray bois. » (*Inv. de Clairvaux*, 1741, nos 46, 47, 48, 49, 50.)

1. *Annales arch.*, XVIII, 374. — « Le contenu est, à tous égards, digne de cette enveloppe magnifique. Le morceau capital est une croix de bois, ayant 0m,35 de hauteur sur 0m,20 de largeur... Selon Browere, un chevalier allemand, Henri d'Ulmen, réussit à s'emparer de ce reliquaire et de plusieurs autres, les rapporta dans son pays, fit don de celui qui nous occupe en ce moment au couvent de Stuben. » (*Ibid.*, XVII, 341, 342.) — La croix de Limbourg, à double traverse, est figurée dans le *Mémoire sur les instruments de la Passion*, par Rohault de Fleury, pl. XV, et décrite p. 142.

2. « La relique se compose de quatre morceaux disposés en forme de croix... La couleur paraît plus rougeâtre que celle de Paris. » (Rohault de Fleury, p. 146.)

qui est l'essence reconnue pour les reliques de ce genre [1]. La croix est formée de huit morceaux, de deux centimètres d'épaisseur et d'inégale longueur. La surface est polie, comme une tablette menuisée.

Le revers de la croix a aussi son intérêt particulier. Les contours sont dessinés par un fil d'or, puis par une bande saillante et à jour où les animaux et les oiseaux de toute



Reliquaire de la Vraie Croix ; Revers

sorte jouent au milieu des feuillages. A l'intérieur court un élégant rinceau de filigrane d'or, qui a certainement une signification symbolique. Dans les miniatures et les vitraux des XIIe et XIIIe siècles, la croix sur laquelle meurt le Sauveur est constamment verte et *diaprée*, suivant l'expression du blason. Ce n'est donc pas un bois mort, desséché, bon à jeter au feu, mais un bois plein de sève, de vigueur et de vie, qui se pare de verdure et d'une abondante frondaison. Le moyen âge l'avait, en conséquence, qualifié *arbre de vie*, parce qu'il est réellement vivant et qu'il rend la vie à l'humanité qui l'avait perdue par le péché. On peut dire de lui ce que S. Thomas disait du pain eucharistique : « Panis vivus, vitam præstans homini » [1], et encore avec le même poète théologien : « Mors est malis, vita bonis » [2].

La vie n'est que pour les *bons*, les justes, les élus et c'est la croix qui, au dernier jour, après les avoir jugés à sa mesure, les séparera des réprouvés pour qui elle est la mort éternelle.

Quel délicieux revêtement pour l'adorable croix du Sauveur ! A la face antérieure, elle se montre radieuse, étincelante et brillante comme un trophée de victoire qui, lui aussi, participe aux honneurs de la résurrection et du triomphe : au revers, elle est tapissée d'une végétation qui atteste quel effet produit sa vertu dans le monde régénéré.

4. Après avoir décrit l'ensemble de cette orfévrerie incomparable, revenons sur ses détails multiples, qu'il est opportun de bien faire saisir dans leur forme ingénieuse.

Deux anges, en ronde bosse, sont agenouillés aux extrémités des croisillons d'en haut; ils encensent la croix. Leur attitude dénote le respect profond et l'adoration qui sont dus au bois sacré, instrument de notre rédemption ; leur acte peut aussi s'interpréter dans le sens de la prière, puisque l'encens lui est comparé par la liturgie [3]. L'orfèvre a donc exprimé de la sorte le culte spécial dont la vraie croix est l'objet

1. « On peut affirmer que le bois de la croix provenait d'un conifère et on ne peut douter que ce conifère ne soit du pin. La Judée en produisait. » (*Ibid.*, p. 63.)

1. Dans l'*Adoro te devote*.

2. Dans le *Lauda Sion*.

3. Le prêtre, à l'encensement de l'autel, pendant l'offertoire de la messe, dit cette prière : « Dirigatur, Domine, oratio mea sicut incensum in conspectu tuo ».

dans l'Église catholique, c'est-à-dire l'adoration et l'invocation [1].

La croix, qui produit la vie, est entourée de feuillages. Les locules des saintes reliques ont aussi leur encadrement rehaussé de feuilles et de fleurettes, car selon la parole de la Ste Écriture, les ossements des saints vivent dans l'éternité : « Ossa eorum pullulent de loco suo. » (*Eccles.*, XLVI, 14.)

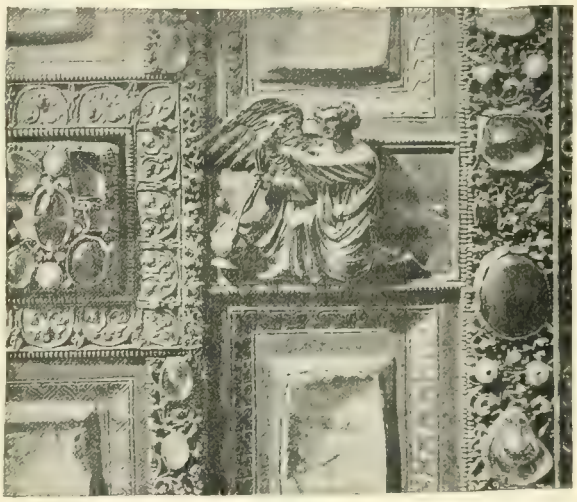
Remarquez encore le perlé qui contourne la croix et les panneaux : c'est un fil qui a pour mission d'accuser les lignes principales du tableau en leur enlevant la sécheresse d'angles aigus.

Le filigrane a cessé comme sur les couvertures d'évangéliaires, d'être un fil tordu à plat sur le fond qu'il embellit. Ici, il est plus serré encore : ses vrilles et ses feuilles plus rapprochées laissent moins d'ajours, et, pour lutter d'effet avec le repoussé, il s'enlève, s'arrondit, ce qui ne pouvait s'obtenir qu'à la fonte. Enfin, ses tiges sinueuses se terminent en grappes de raisin.

Le moyen âge aimait la couleur et il la demandait à la fois aux émaux et aux gemmes. Le tableau est, pour ainsi dire, constellé de pierres précieuses et de perles : il y en a de toutes les tailles, depuis les grosses jusqu'aux petites. Nous en avons compté 405, dix-sept petites seulement font défaut. Elles sont ainsi réparties : douze à chaque angle, onze dans les milieux latéraux du cadre, quatre fois répété ; quatre-vingt-dix-huit au pourtour et cent trente-deux pour la croix.

Les grosses pierres sont des cristaux de roche. Le cristal revient encore plusieurs fois, surtout de chaque côté des deux camées. Pour le reste, ce sont des améthystes, rubis balais, saphirs, émeraudes, topazes, chrysolithes, grenats, plasmes, cornalines, calcédoines, aigues-marines, opales, nicolo, cailloux du Rhin. La forme est très variable : ronde, ovale, oblongue, carrée, triangulaire, baroque ; quant à la taille, elle est toujours en cabochon, autrement dit à surface arrondie.

La monture est une bâte à bords rabattus, quelquefois munie de quatre griffes tréflées ; mais alors il s'agit d'une restauration faite au XIVe siècle.



Reliquaire de la Vraie Croix. Détail de la face.

Plusieurs pierres et perles sont percées de part en part ; indice certain d'une destination différente à l'origine, comme serait un collier. Cette particularité est souvent relevée dans les inventaires [1].

1. Dans l'office de l'Exaltation de la croix revient souvent cette formule : « Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, quia per crucem tuam redemisti mundum ». — « Per signum crucis de inimicis nostris libera nos, Domine. »

1. « Un saphir d'Orient percié. » (*Inv. de Clémence de Hongrie*, 1328, n° 17.)

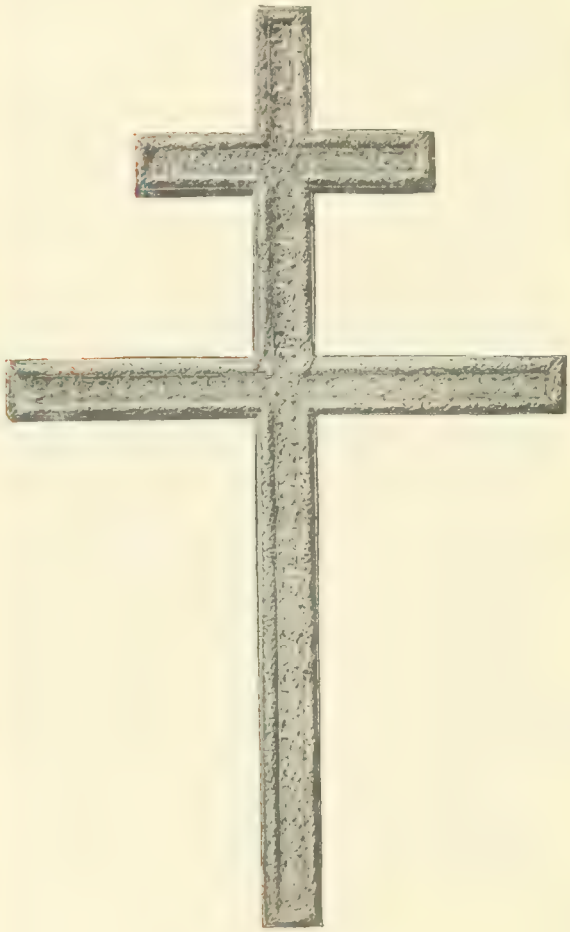
« Unus alius anulus de auro de meta, cum lapide forato cujusdam zaffiri. » (*Inv. de l'évêque d'Orvieto*, 1364, n° 176.)

« Un autre annel d'or esmaillié, ouquel a une faulce pière pertuisée. » (*Inv. du duc d'Orléans*, 1393, n° 523.)

« Un petit reliquaire d'or, où il a une des dens de l'enfance Nostre Dame, garni d'un saphir longuet percié. » (*Inv. du duc de Berry*, 1414, (n° 20). — « Une belle aiguière d'or... et ou fretelet du couvercle a un gros saphir longuet percié. » (*Ibid.*, n° 786.) — « Un gros saphir percié... d'une salière de cassidoyne. » (*Ibid.*, 1401, n° 226.)

« Ung ymage de Nostre Dame, d'argent doré..., tenant

Toute l'armature du tableau est en cuivre estampé, seules les plaques filigranées sont en argent doré. On a donc intentionnellement limité la dépense, quoique le monastère fût riche.



Etui de la Croix.

La tranche est également en cuivre, avec feuillages tréflés, enfermés dans une série d'arcades.

Le tableau est estimé 60,000 marks, soit 75,000 francs.

5. Le reliquaire de S. Mathias compte parmi ses ornements deux camées et vingt-deux intailles, le tout antique. Comme la glyptique romaine n'est nullement ma spécialité, j'ai prié mon docte ami Léon Palustre de vouloir bien me venir en aide avec son obligeance habituelle ; ce qui suit est donc entièrement de sa main, et je ne puis mieux finir ma description de cette œuvre d'art.

« Le camée, placé au centre de la bordure supérieure, figure, taillé dans une agateonyx, un buste d'empereur romain, jeune, lauré, drapé et cuirassé, à gauche. Nous croyons y reconnaître les traits de Commode à l'âge de dix-neuf ou vingt ans. Un bronze de 175 après Jésus-Christ, gravé dans Cohen (t. III, p. 257, 2e édit.), peut servir à établir la ressemblance. Commode, à cette date, avait déjà reçu le titre de César depuis neuf ans.

« Dans le camée inférieur, on a voulu voir « Romulus apprivoisant l'aigle de Rome ». (Didron, *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 227). Nous pencherions plutôt pour Ganymède donnant à boire à l'aigle de Jupiter [1]. Le costume qui rappelle celui de Pâris convient parfaitement au jeune prince troyen. Sardonyx à trois couches, malheureusement mutilée.

« Une seule des intailles est remarquable par son exécution. Elle mesure dans son grand diamètre seize millimètres et représente un buste de femme diadémé, à droite. Du même côté, en demi-cercle, le mot grec : ACATI, qu'il faut peut-être lire ITACA

en sa main une fleur de lis de fin or, garnie de sept perles et ung saphir persé. » (*Inv. de l'abbaye de Maubuisson*, 1463, n° 12.

« Ung gros ballay parssé. » (*Inv. de la duchesse d'Orléans*, 1476, n° 892.

« Magistro Caradosio, gioylerio Smi D. N., pro pretio trium saphirorum in modum piri perforatorum, ad usum rose pontificalis emptorum. » (*Compte royal de 1509.*)

1. De Linas écrivait, en 1881, dans la *Revue de l'Art chrétien*, XXXI, 68 : « Buste lauré d'un jeune empereur ; Hébé, assise, abreuvant l'aigle. Le personnage est vêtu d'une longue robe de femme, mais il semble coiffé du bonnet phrygien ; serait-ce Ganymède dans un costume que je ne crois pas avoir jamais rencontré ailleurs ? Les baguettes intérieures offrent quelques intailles, entre autres un Pégase et un Mars. »

(pour Ιθακη), ce qui fait songer à l'île d'Ithaque.

« Quant à l'inscription CLAVDIA SANCTA, gravée sur deux lignes et qui remplit tout le champ d'un petit nicolo, elle rappelle le nom d'une dame romaine. Disons à ce sujet que *sancta* est un *cognomen* connu dans les Gaules, particulièrement par les inscriptions de Périgueux.

« Les autres intailles appartiennent toutes aux bas-temps et présentent un intérêt fort médiocre. En voici la description :

« 1. L'Abondance, debout à gauche, tenant des épis et la corne d'Amalthée.

« 2. L'Équité, debout à gauche, tenant une balance et un bouclier.

« 3. Vieillard assis, auquel un homme debout apporte une couronne.

« 4. Deux chevaux lancés au galop.

« 5. Mars debout, à gauche.

« 6. Mercure debout, à gauche.

« 7. Guerrier debout, appuyé sur sa lance.

« 8. Dauphin, enroulé autour d'un bâton.

« 9. Une Victoire, à droite.

« 10. Enfant nu, debout, tenant une coupe de la main droite.

« 11. Guerrier, armé de la lance et du bouclier, courant à droite.

« 12. Deux mains croisées au-dessus d'un autel et surmontées d'un oiseau et d'une tête d'enfant; au-dessous, deux cornes d'abondance.

« 13. Une femme à droite, occupée à ramasser des épis, peut-être Cérès.

« 14. Deux globes juxtaposés.

« 15 et 16. Homme debout, casqué, lançant une flèche.

« 17. Cheval marin, monté par un triton.

« 18. Un cavalier au repos.

« 19. Une perdrix.

« 20. Cheval au trot, sur la tête duquel est attachée une branche d'olivier. »

6. Le texte de l'inscription établit clairement ce fait que le *lignum sanctæ crucis*, qui était à Constantinople, fut apporté tout entier par le chevalier croisé, qui n'en donna qu'une portion, *hanc portionem istius sacri ligni*, à l'église St-Euchaire. Il importe de rechercher les autres.

Le baron de Roisin a inséré cette note dans les *Annales archéologiques*, XVII, 342 :

« Ulmen est dans l'Eiffel, l'ancien pays des Ripuaires, près de Kelberg, district de Cochem. Par une route creuse, en pente et à parois volcaniques, on arrive à un petit lac circulaire, qui dort dans le cratère d'Ulmen. Ce lac est encadré de maisons villageoises, d'une église et de deux manoirs, dont un en ruines. Henri d'Ulmen, *Heinrich ab Ulmena*, assista à la prise de Constantinople en 1208. Il passa l'acte de donation du reliquaire (de Limbourg) au couvent des Dames nobles de Stuben. Il donna un reliquaire, moins splendide mais fort remarquable, à l'église de St-Mathias de Trèves, où on le conserve encore. Il fit don d'un troisième à St-Sévère de Munster-Maifeld et d'un quatrième à l'abbaye du Laacherzée. »

Riant appelle Henri d'Ulmen « le dévastateur de Ste-Sophie » (*Exuviæ*, I, XXXIV), et ajoute (CLXIII) : « Il retourna en Orient pour accomplir son vœu, prit part à la cinquième croisade, fut fait prisonnier et mené au Caire. »

La seconde portion du bois sacré était à l'abbaye de St-Nicolas de Steuben, comme en fait foi cette attestation du donateur, rapportée par Riant, II, 82 :

« Feliciter terrena possidet qui terrenis celestia possidere intendit. Hujus igitur felicitatis consideratione motus et divina inspiratione commotus, ego, Henricus de Ulmene, super omnes terrenas possessiones

cordi meo semper dulcissimum, videlicet sanctuarium S. Crucis et plures reliquias, cum omnibus pertinentiis, libera voluntate et communi manu heredum meorum, ecclesie beati Nicolai in Stupa pro remedio anime uxoris mee Imgardis, sub tali pacto contuli ut nulla alicujus occasione necessitatis ab ecclesia alienetur aut impignoretur... [1] »

On lisait ces vers à Laach (Lacus), « in scypho veræ crucis » pour attester le don de la troisième portion de la vraie croix (Riant, II, 176) :

Vir meritis clarus, Henricus, in Ulmene natus,
Contulit hoc lignum nobis, veneramine dignum,
Quod, Grecis victis, advexit partibus istis:
Albertus, claustro quo tempore prefuit, auro
Sic exornavit, Deus hoc quod glorificavit.

Comme à Trèves, disent les deux derniers vers, le reliquaire fut l'œuvre de l'abbé Albert.

La quatrième portion, selon la chronique de Trèves, était à Cologne, dans l'église de St-Pantaléon (Riant, II, 282) :

« Henricus de Ulmena, Constantinopoli capta, reliquias, magnam partem Crucis Dominice deportavit et tres partes, unam ad S. Mathiam, alteram ad monasterium quod Stupa dicitur, tertiam ad S. Panthaleonem in Colonia, cum capite S. Panthaleonis, condonavit. »

1. Les *Gesta Trevirorum* ont une note à ce sujet (Riant, II, 282) : « Nec pretereundum videtur quod in diebus istis civitas Constantinopolitana a Theutonibus et Francis capta est, anno videlicet Dominice Incarnationis MCCIIII... Henricus autem de Ulmena, prefectus imperatoris, clenodium illud eximium, videlicet tabulam electrinam mirifici operis, cum reliquiis retro contentis, et portione magna Ligni Dominici inde asportavit et illud cenobio monialium quod Insula sive Stupa vocatur, supra Mosellam situm, contradidit ». D'après ce texte, c'est du reliquaire émaillé de Stuben, qui est resté intact, qu'auraient été détachées les trois autres croix de Trèves, de Laach et de Cologne.

V. — Tableau de la crucifixion (XIVe siècle).

CE tableau surmonte l'autel du fond de l'abside, nommé dans les anciens textes *autel matutinal*, parce qu'il servait à l'office moins solennel des heures de la nuit, le grand autel, placé à l'entrée du chœur, étant réservé aux offices du jour.

Il est en cuivre repoussé et formé de pièces de rapport : la bordure remonte au XIIIe siècle ; le tableau lui-même, avec ses pierres précieuses, est attribuable au XIVe et la crucifixion qui y est appliquée n'est pas antérieure au XVIe, date du magnifique vitrail qui le surplombe.

Tout autour du chœur une série de tableaux, sculptés au XVIe siècle, et encadrés seulement au XVIIIe, donne en détail la vie du Christ. Bien des particularités devraient y être relevées, contentons-nous d'une seule : à la descente aux limbes, Adam, une croix et une pomme en main, est déjà sorti ; Ève l'accompagne ; le Christ prend un autre patriarche par la main ; S. Jean-Baptiste, au second rang, attend son tour.

VI. — Boîtes de consécration (XVe-XVIe siècle).

CHAQUE fois qu'un évêque consacre un autel, il dépose dans la partie creuse qu'on nomme *sépulcre*, des reliques de martyrs qu'il authentique de son sceau, en ayant soin d'y joindre un petit procès-verbal de la cérémonie dont le Pontifical Romain donne la formule. En vertu d'un indult apostolique, l'abbé, qui a le privilège des pontificaux, peut procéder à une consécration, mais seulement dans l'enceinte de son monastère ou le lieu de sa juridiction, s'il est plus étendu.

D'un autel de la fin du XVe siècle, après sa démolition, on a gardé simplement le

sépulcre, qui consiste en un bloc de tuf, large de $0^m,17$, haut de $0^m,20$ et épais de $0^m,15$. Il est clos par une planchette qui entre dans une feuillure, et porte le sceau du consécrateur empreint sur cire. A l'intérieur est une petite boîte de bois qui contient les reliques et est munie du même sceau.

Ce sceau représente l'abbé Antoine Levenius, qui siégea de 1484 à 1519, agenouillé, avec sa crosse, devant l'apôtre S. Mathias, tenant d'une main un livre et de l'autre la hallebarde (hache à long manche), instrument de son supplice. En exergue : *s. anthonii abbatis monasterii sci mathie.*

L'étiquette, un peu mutilée, est ainsi libellée : « *(Reliquie sancti)* Magni martiris posite in hoc altare Anno ..... II idibus augusti sub Domino Anthonio abbate. »

Une autre étiquette nous reporte à l'an 1513 : « Reliquie plurimorum Scor invente in nostra hac ecclesia an do MCCLIX VIII kl' maii posite in hoc altare an do MDXIII idibvs augusti. »

Une boîte de consécration, en plomb très épais et d'un travail grossier, haute de $0^m,10$ et large de $0^m,09$, affecte la forme d'un cylindre. Un parchemin nomme le consécrateur : « Anno · 1 · 5 · 5 · 5 · Reverendus Dominus Henricus Confluentie abbas posuit. » Parmi les reliques nous relevons ces deux étiquettes : « De Presepio Domini », « De altare sancti Michahelis quod est in monte Gargano [1] », en écriture de la fin du XIIe siècle.

Une autre boîte de même forme et du même temps nous rappelle les boîtes du musée de Trèves.

1. Sur le Mont Gargan et l'autel de S. Michel, voir mes *Œuvres complètes*, t. XI, pp. 132-137.

VII. — Chasuble (XVIe siècle).

ELLE se fait remarquer par ses broderies et sa croix à bras obliques. On y voit le Père éternel, issant des nuages, chapé, bénissant et tenant le globe du monde ; au-dessous, sur une croix verte et écotée, le Christ mort ; quatre anges recueillent dans des coupes le sang qui coule de ses plaies et la Vierge tombe en pâmoison entre les bras de S. Jean et des saintes femmes.

VIII. — Calice (XVIe siècle).

IL est en cuivre doré et haut de $0^m,20$. Le pied forme une rose à six lobes. La tige porte inscrit le nom de Jésus et cette inscription énigmatique : IHNMAE. Sur les saillies du nœud se répète le nom de Jésus : IHESVS.

N'oublions pas d'enregistrer un autre calice, en argent doré, de style rococo, mais d'un beau travail.

IX. — Chasuble (XVIIe siècle).

CETTE chasuble ressemble à toutes celles que le XVIIe siècle a brodées et qui sont encore si communes en France. Sur un fond de damas sont jetées des fleurs, imitées au naturel en soies de diverses teintes et, au milieu de l'orfroi, brille le nom de Jésus, accompagné, suivant l'iconographie du temps, d'un cœur percé de trois clous.

Les deux dalmatiques sont assorties à l'ornement principal.

X. — Cartons d'autel (XVIIIe siècle).

LES trois cartons dont on pare le maître-autel aux solennités sont écrits à la main sur parchemin. La plume y a tracé, en rouge et noir, une bordure assez

mesquine, où se succèdent, par allusion au martyre de S. Mathias et aux espèces eucharistiques, des roses, des épis et des raisins.

Le cadre est en argent.

Le carton du milieu porte les initiales et le titre de l'abbé, la date d'exécution et de donation, ainsi que les armes de l'abbaye. L'écusson, accosté de deux palmes montantes, est circulaire ; il se blasonne : *De... à une hache de... et une crosse tournée en dedans de... en sautoir, accompagnées en chef d'une mitre précieuse de...*

L'inscription se lit :

A · W.

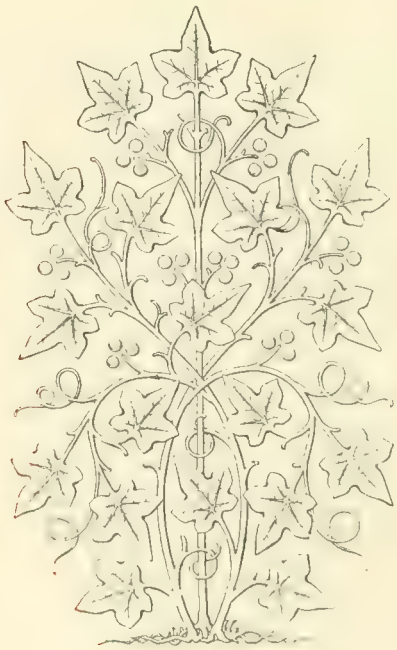
A · S · M *(Abbas Sancti Matthiæ)* 1772.

Il ne reste des anciens livres de chœur qu'un manuscrit sur papier, daté de 1725.

XI. — Encensoir (XIXe siècle).

CET encensoir, en cuivre argenté, est une imitation récente d'un modèle du XVe siècle. Le pied est rond et perlé, la cassolette et le couvercle sont hexagones. La partie supérieure se termine en pyramide, avec fenêtres flamboyantes au tambour et bouton au sommet. Pièce d'un dessin sobre et d'une facture élégante.

X. Barbier de Montault.



Église de Messines.

FONDÉE, vers 1060, par Adèle de France, fille du roi Robert le Pieux et épouse de Baudouin V, qui tint le gouvernement de la Flandre comme comte héréditaire et celui de la France en qualité de tuteur de son neveu, le roi Philippe Ier, l'abbaye de *Mecines* (1) occupe pendant sept siècles, une place importante dans l'histoire religieuse et politique du pays flamand.

Une gracieuse légende enveloppe les origines du monastère (2).

A l'endroit où s'élevèrent les vastes bâtiments de l'église et du cloître, trois humbles filles des champs — trois « mechines » comme disent les chansons de geste (3), « *drie meissine* » comme le rapportent les chroniques flamandes, — surprises dans la forêt par des malfaiteurs, auraient préféré le sacrifice de leur vie à celui de leur honneur (4). Des prodiges plusieurs fois renouvelés, auraient marqué à un cuisinier de la comtesse Adèle, la volonté céleste de voir élever en ce lieu un foyer de prières et de vie religieuse. La princesse, après avoir été prendre, à Rome, l'avis du souverain pontife, se serait décidée à réaliser cette œuvre.

Un diplôme de Drogon, évêque des Morins, en date du 5 des kalendes de juin 1065 (1), confirma l'institution nouvelle et lui attribua de précieuses immunités. Le roi Philippe Ier de France, par lettres données à Furnes, l'année suivante, sanctionna ces privilèges (2).

Après la mort de Baudouin V, sa veuve prit le voile à Messines et fut, en 1079, inhumée dans l'église (3) qu'elle avait fondée et construite jusqu'à deux fois.

En effet, l'irascible belle-fille d'Adèle, la comtesse Richilde, avait, en 1071, mis le feu au pieux asile et à la bourgade environnante (4), après y avoir fait décapiter soixante citoyens d'Ypres. Plus tard, l'altière princesse revint à Messines, pour y chercher

---

1. L'historiographe de Messines, M. Diegerick, fait observer que « dans les chartes du XIe et du XIIe siècle, le nom s'écrivait régulièrement « *Mecinis* comme substantif, *Mecinencis* comme adjectif..., conservant toujours le *c* primitif et ne présentant jamais l'*s* ou les *ss* seules ».

2. Dans les archives de Messines, il est parlé des « *maisines* et serviteurs de Madame, des religieuses, du couvent. » (*Ordonnances faites dès l'institution et fondation*, ms. de la fin du XVe siècle, Inventaire Terrier, n° 39.)

3. Voir du Cange : *Glossarium*, v° *Mischinus*.

4. Les restes des trois « méchines » reposent dans une châsse couverte de broderies, au côté du maître-autel, dans l'église de Messines. Par lettres du 23 octobre 1591, Pierre Simons, évêque d'Ypres, fait connaître qu'il a examiné les reliques authentiques des trois vierges de Messines, qui, depuis un temps immémorial, avaient été conservées au monastère. Il déclare les avoir déposées dans une nouvelle châsse, non pas afin qu'on les honore comme on honore les reliques des autres saints, puisqu'il n'est pas tout à fait certain que ces vierges soient des saintes rangées parmi les bienheureux du Paradis, mais afin de les conserver, comme elles l'ont été jusque-là. « On croit, ajoute l'évêque, que ces trois vierges furent si agréables à Dieu que, pour les défendre contre la violence de quelques libertins qui en voulaient à leur chasteté, la terre s'entr'ouvrit, les reçut dans son sein et les préserva de toute atteinte. C'est dans ces conditions extraordinaires que moururent et furent ensevelies ces trois jeunes filles. » (Archives de l'abbaye, Inventaire Terrier, n° 60.)

On conserve dans les archives un reliquaire du XVIe siècle, en bois, sur les parois duquel sont peintes les scènes de la légende des trois jeunes filles. Il est probable que leurs pieux restes y étaient placés avant la translation faite en 1591.

1. Cette pièce remarquable est munie du sceau épiscopal ; elle se conserve en original dans les archives de Messines.

2. Diegerick, *Inventaire des archives de l'ancienne abbaye de Messines*, n°s 1 et 2.

3. Gailliard, *Épitaphes et monuments des églises de Flandre*, p. 234. — Diegerick, p. XIV.

4. Despaers, *Chronycke van Vlaenderen*, t. I. p. 196.

dans la pratique d'austérités effrayantes ([1]), le pardon de ses crimes, puis la paix du tombeau.

Plusieurs filles des comtes de Flandre, plusieurs princesses du sang royal de France figurent au catalogue des abbesses et des moniales de Messines. Aussi comprend-on aisément que l'abbaye ne tarda pas à obtenir une situation privilégiée et à acquérir d'importantes possessions.

En sa qualité de comtesse de Messines et de princesse de Croisettes, Madame l'abbesse jouissait d'une juridiction seigneuriale considérable. Elle n'était tenue de « faire feaulté ne hommage a personne quy vive, hors que chascune nouvelle doibt baisier les pieds de Nostre Dame de Messines ([2]) ». Elle avait aussi le gouvernement du chapitre, qui se composait de trente religieuses et de douze chanoines, parmi lesquels était élu un prévôt.

Malgré les guerres et les révolutions dont la ville et l'église eurent maintes fois à souffrir, l'antique « chanesie » subsista jusqu'en 1776. A cette époque, l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, avec le consentement des dernières chanoinesses et l'assentiment de l'évêque d'Ypres, transforma l'abbaye en un établissement d'éducation pour les enfants des soldats de ses armées. L' « Institution royale de Messines » s'est maintenue jusqu'aujourd'hui sous cette forme. Elle est installée dans les vastes édifices claustraux, tandis que l'église sert aux offices de la paroisse.

Les annales de l'antique monastère ont fait l'objet d'une publication importante ([3]), pour laquelle M. J. L. A. Diegerick, architecte et bibliothécaire de la ville d'Ypres, réunit de nombreux documents dans la précieuse collection d'archives que possède l'établissement. Les chroniques du monastère relatent qu'au décès de chacune des abbesses, on s'empressait de mettre sous scellés les coffres renfermant les titres et papiers de la communauté. C'est à cette circonstance, sans doute, qu'est due la conservation du remarquable chartrier de Messines.

L'*Inventaire analytique* de M. Diegerick, si riche de renseignements au point de vue historique, ne fournit toutefois que peu de données relatives à la construction et aux modifications successives des édifices claustraux, notamment de l'église. Les questions d'art et d'architecture tenaient évidemment moins de place dans les préoccupations des dames chanoinesses, que les débats de propriétés ou les querelles de préséance. Quant aux documents de comptabilité, qui constituent une partie notable de l'ancien fonds d'archives, ils n'ont pas jusqu'ici fait l'objet d'un examen attentif, au point de vue qui nous aurait plus particulièrement intéressé.

Glanons dans les chroniques abbatiales de Messines quelques faits relatifs à l'antique édifice.

Il est fait mention, à diverses époques, d'incendies qui ravagèrent le monastère primitif. Outre le désastre causé par la comtesse Richilde, en 1071, semblables calamités sont encore marquées aux années 1127 et 1195 ([1]).

Il y avait, dès le XIIe siècle, deux églises à Messines ; l'une, dédiée à saint Nicolas, servait aux offices de la paroisse ; elle était située au marché et fut démolie en 1685. La « grande église », consacrée à Notre-

1. *Li estore des comtes de Flandre*, cité par Diegerick, p. XVI.

2. *Chronique de l'abbaye*, citée par Diegerick.

3. *Inventaire analytique et chronologique des chartes et documents appartenant aux archives de l'ancienne abbaye de Messines.* Bruges, 1876, 678 pp. in-4°, avec trois planches de sceaux.

1. Diegerick, p. XV.

Dame, appartenait au chapitre [1]. Dans cette dernière, les documents mentionnent, à la même époque, la « chapelle des chanoines [2] » et l'autel de Saint-Benoît qui, avant 1164, était consacré au service curial [3].

Au commencement du XIIIe siècle, l'abbesse Élisabeth, sœur du comte Philippe d'Alsace, autorise le chanoine Gérard à réédifier la chapelle Saint-Michel, à l'orner *perpulchre satis et decenter* et à y instituer une chapellenie [4].

Par son testament, fait en 1328, l'abbesse Aëlis d'Auchy « requiert le couvent de vouloir payer toutes les dettes qu'elle a contractées pour le profit et la restauration de l'église [5] ».

La guerre entre les Anglais et les Français, dont le siège d'Ypres (1383) constitue un des principaux épisodes dans nos provinces, exposa Messines à bien des épreuves. La ville fut mise à sac et à feu par les Anglais, « de telle manière que des deux mille maisons dont elle se composait, il n'en resta qu'une ou deux » [6]. L'abbesse Marguerite d'Oultre mit le monastère en état de défense, en l'entourant de fortes murailles, commandées par deux grosses tours [7].

Un siècle plus tard, durant les sanglants débats qui suivirent la mort de Charles le Téméraire, le feu désola encore une fois l'abbaye et le bourg. Par lettres du 10 juillet 1481, l'archiduc Maximilien et Marie de Bourgogne, son épouse, autorisèrent l'abbesse Agnès d'Averoult à faire, dans tous les pays de leur domination, une quête

1. Diegerick, p. 71 (Charte de 1268).
2. Ibid., p. 60 (1258).
3. Ibid., p. 72. — *Ordonnances faites dès l'institution*, ms. cité, p. 5.
4. Ibid., p. 30.
5. Ibid., p. 104.
6. Ibid., p. XL.
7. Ibid., p. XL.

afin de subvenir à la réédification des églises, du couvent et de la ville, incendiés par les Français [1]. Peu d'années auparavant (1464-1466), on avait reconstruit la chapelle du Saint-Esprit, qui fut désormais spécialement consacrée à Notre-Dame de Messines [2].

Semblables calamités accablèrent, de rechef, le monastère et la petite cité vers le milieu du XVIe siècle, sous l'abbatiat de Jeanne de Ghistelles, dont la chronique relate le zèle et l'industrieuse énergie pour relever le clocher et enrichir la sacristie [3]. « En 1541, l'abbaye fut brûlée, et onze ans plus tard, toute la ville, avec plus de trois cents boutiques de drap, fut détruite par un feu de méchef [4]. »

A peine le monastère avait-il été rebâti, que les excès des iconoclastes, en 1568, le ruinèrent de nouveau. « Non seulement les sectaires avaient chassé les religieuses, saisi et confisqué leurs biens..., mais ils avaient aussi détruit, brûlé et ruiné de fond en comble la belle église et le cloître, de sorte qu'il n'y restait qu'*un mont de pierres et de cailloux* » [5], selon les expressions de la chronique abbatiale. L'abbesse Jacqueline de Haynin obtint du roi Philippe II, en 1587, l'autorisation de réédifier l'église et le cloître « en son vieux et anchien lieu ».

Les travaux de reconstruction, un moment interrompus par les dévastations causées par les « mutinés d'Ostende », en 1596, furent activement poursuivis sous le régime de Jeanne de Bailliencourt (1610-1618), qui, selon la chronique, rebâtit le chœur des religieuses et la chapelle Saint-Benoît. Nous

1. Diegerick, pp. XLIX et 151.
2. Ibid., pp. XLV-XLVI. — *Mémoire de le édification de la nouvelle chapelle Nostre Dame*, Inv. Terrier, n° 39.
3. Diegerick, p. LXI.
4. *Chronique* ms. de l'abbaye.
5. Diegerick, p. LXII.

verrons tantôt que la majeure partie du vaisseau de l'église date de la même époque.

Cette abbesse fit aussi placer sur le maître-autel, un retable peint par « me Vaast Bellegambe, demeurant à Douay, selon le patron qu'il a laissé entre les mains de madicte dame ». Le contrât avenu à cet effet décrit minutieusement le travail de l'artiste, qui reçut de ce chef 600 florins (1).

Au cours du XVIIe siècle, les réparations ou les reconstructions dans l'église et dans le monastère, alternent avec les désastres amenés par les guerres continuelles entre la France et l'Espagne. Mais hélas! les unes autant que les autres étaient néfastes au vieux monument, dont les curieux vestiges disparurent, cette fois, sous la surcharge d'ornements en plâtras selon le goût du jour.

Bornons-nous à noter ici le nom de l'abbesse Marie-Louise-Victoire de Créquy, qui, « le 2 avril 1685, plaça la première pierre des fondements des murailles de rallongement du grand chœur de l'église, où son nom : Créquy, est gravé au bas d'un nom de Jésus (2) ». La charpente et la voûte en pierres du nouveau sanctuaire furent terminées avant la fin de cette année. Madame « fit tailler aux pieds de ladicte voûte des personnages en pierre blanche, et aux coins ses armes avec celles de la fondatrice (3) ». Ces encorbellements des bandeaux de la voûte existent encore, de même que l'orgue, donné par Madame de Créquy en 1686.

Parmi les travaux exécutés sous son gouvernement, il faut encore noter, d'après la chronique du monastère, qu'en 1684, on renouvela une partie des combles et des murs de la chapelle de la paroisse ; en 1692, on dut « lier avec des bandes de fer » une des tourelles, où des lézardes s'étaient produites à la suite d'un tremblement de terre (1).

L'ameublement de l'église et de la sacristie furent aussi l'objet de grandes dépenses, sous l'abbatiat de Marie-Louise de Créquy. Mais les parties qui en subsistent sont trop peu en harmonie avec les vestiges anciens de l'édifice, pour que nous ayons à nous en occuper davantage.

Après tant de vicissitudes, de ruines et de remaniements, on se demandera peut-être quels souvenirs archéologiques dignes d'attention offre encore l'ancienne église abbatiale de Messines.

Les notes qui suivent permettront de répondre à cette question.

Dans l'ordre chronologique, les différentes parties de la construction actuelle s'indiquent comme suit (2) :

CONSTRUCTIONS PRIMITIVES
(vers 1070).

Le transept (A-C) ;

La tour centrale (B) ;

Les deux tours latérales (D-E) ;

Nous étudierons plus loin, en détail, ces parties principales de l'édifice.

La chapelle méridionale (F) ;

L'autel de cette chapelle est dédié actuellement aux âmes du Purgatoire.

Est-ce l'ancienne chapelle Saint-Benoît, qui servait à la paroisse, avant 1164? L'autel consacré au patriarche des moines se trouve maintenant non loin de là, contre

1. Archives de l'abbaye, Inventaire Terrier, n° 79. La quittance, en date du 26 octobre 1617, est signée du monogramme de l'artiste (un V, un croissant et une *belle jambe*).

2. *Chronique* citée par Diegerick, p. LXXXI.

3. Diegerick, p. LXXXII.

1. Ibid., p. LXXXIV.

2. Les plans architectoniques, qui accompagnent cette étude, sont dus à M. H. Geernaert, architecte à Gand, chargé de diriger les travaux de restauration. Nous lui offrons ici l'expression de nos sincères remerciements.

la paroi méridionale du transept. Déjà en 1445, le tableau des chapellenies [1] mentionne que celle de Saint-Benoît était fixée à l'autel du même nom, *in navi ecclesiæ*.

Peut-être cependant faut-il reconnaître ici la chapelle Saint-Jean, mentionnée dans le relevé des bénéfices, en 1445, comme ayant eu sa chapellenie fondée dès 1182, et où les religieuses venaient « recevoir le Sacrement » avant de procéder à l'élection d'une nouvelle abbesse [2].

La crypte, établie sous l'abside, appartient probablement aussi aux constructions primitives ; mais elle a dû être remaniée à différentes époques et ne présente pas de formes architectoniques bien caractérisées. Il est d'ailleurs difficile d'en faire l'examen, car elle sert aujourd'hui de cave aux pommes de terre !

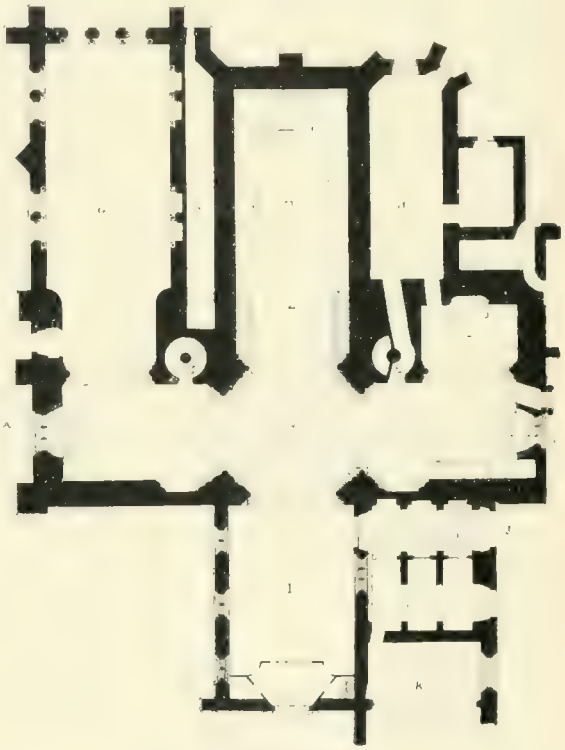
C'est là qu'on a exhumé, il y a une dizaine d'années, les restes de la comtesse Adèle, en même temps qu'un ais de chêne et quelques ferrures du cercueil. Le millésime 1079 taillé sur cette planchette en chiffres romains, ne permet guère de croire qu'elle ait appartenu à l'enveloppe primitive du cadavre de la princesse. Cette planche faisait peut-être partie de la tombe jadis élevée au milieu du chœur ; celle-ci, au rapport de Corneille Gailliard, qui la vit vers 1560, était de bois de chêne peint en bleu [3]. Le monument de la fondatrice ne fut-il pas enlevé du sanctuaire et ses restes déposés dans la crypte, lors de la reconstruction, en 1685 ?

CONSTRUCTION DU XIIIe SIÈCLE.

Le chœur septentrional (G) ;

Il est désigné dans les anciens documents sous le nom de « chœur des chanoines » *(Heeren choor)*. On y trouvait un autel auquel étaient attachées trois chapellenies : celle de Sainte-Madeleine, fondée en 1182 ; celle dite : de Roosebeke, fondée en 1292 ; et celle de Sainte-Catherine, fondée en 1312 [1].

A l'époque où l'abbesse de Créquy entreprit la reconstruction du grand chœur de l'église, elle résolut également de transfé-



Plan terrier de l'église.

rer dans le « vieux chœur des chanoines » les services paroissiaux dont le siège, nous l'avons vu, se trouvait dans la chapelle Saint-Nicolas, qui tombait en ruines. Les chanoines se virent relégués dans la chapelle Notre-Dame, dont nous parlerons tantôt ; mais ces messieurs, plutôt que de s'assembler dans « cette espèce de trou ou cave », décidèrent de ne plus chanter les heures canoniales et portèrent leurs doléan-

1. Registre B de l'Inventaire Terrier.
2. Relation des funérailles de l'abbesse Agnès de Craon, en 1466 ; ms. (Inventaire Terrier, n° 36.)
3. « In de middel van de choor, een tombe van eecken houtte blau gheschildert. » (*Epitaphes et monuments de la Flandre au XVIe siècle*, p. 234.)

1. *Registre van de beneficien*, dressé en 1445. (Inventaire Terrier, B.)

ces devant le parlement de Tournai. La sentence, qui intervint le 8 janvier 1691 (1), contient d'intéressants renseignements sur les travaux exécutés alors. On y lit notamment que le sol fut abaissé de cinq pieds dans le « chœur des chanoines », afin de « ne plus empêcher la lumière du jour sur le maître-autel. »

Le 9 septembre 1686, le doyen de la chrétienté de Warneton bénit « le chœur de la collégiale des chanoines, qui servira également d'église paroissiale, à la plus grande gloire de Dieu et en l'honneur de saint Nicolas et de sainte Marie-Madeleine (2) ». Depuis lors, cette partie de l'église porte le nom de : chapelle de la paroisse.

Au devant du chœur des chanoines se trouvait une « petite chapelle », à l'autel de laquelle fut fondée, en 1257, une chapellenie en l'honneur de saint Jacques (3).

Ce bénéfice avait reçu le surnom de «la cuisine » *(de coquina)*, ou de la cuiller à soupe *(pollepel)*, parce qu'on y joignit le fief de la cuisine de l'abbaye et que le titulaire était tenu de faire célébrer une messe, tous les dimanches et jours de fête, pour le cuisinier et les domestiques du monastère. Le nom de « chapelle du Poeleple » semble même avoir été donné au chœur des chanoines (4), qui se trouvait adjoint à cet autel.

CONSTRUCTION DE 1464.

La chapelle Notre-Dame (M);

Située au midi du grand chœur, cette absidiole sert aujourd'hui de sacristie. Un petit manuscrit intitulé : *Mémoire de le édification de la nouvelle chapelle Nostre Dame et de la translation de lymage Nostre Dame en ycelle chapelle* (1), nous apprend que « la dessusdicte nouvelle chapelle de Nostre Dame a été faicte et édifyé en la plache de la chapelle de St Esprit, come on le peult voir a lœl, audict an LXIIII » (1464).

Lors de la nouvelle bâtisse du chœur, l'abbesse Marie-Louise de Créquy sollicita du vicariat d'Ypres, en même temps que la bénédiction du nouveau maître-autel, celle de « l'hostel de certaine chapelle joignant de midi audit cœur, lequel elle at aussy fait restablir après avoir fait demolir le vieu hostel et relevé cielle chapelle par une voute ou cave à proportion dudit cœur » Nous avons dit que les chanoines refusèrent, en 1685, d'accepter cette chapelle pour y chanter leurs heures.

CONSTRUCTION DE 1612-1614.

La nef (I) ;

Après les ravages qui marquèrent la seconde moitié du XVIe siècle, l'abbesse Jeanne de Bailliencourt entreprit la restauration du transept et la reconstruction du vaisseau.

Celui-ci forme une nef unique, couverte intérieurement, par une voûte fort élevée. Trois fenêtres ogivales l'éclairent, sur le côté ; une grande baie occupe le centre de la façade, au-dessus de la porte d'entrée. Toutes ces constructions sont en briques et d'un style fort simple. On a toutefois pris soin de leur donner un certain décor, grâce à la polychromie naturelle des matériaux. Les plats des murs, en briques rouges, s'amortissent aux angles par des chaînages en briques blanches ; les encadrements des fenêtres offrent une alternance des deux teintes ; les meneaux sont entièrement en briques blanches. Sur la façade se des-

1. Inventaire Ferrier, n. 143.
2. Ibid, n° [illegible].
3. « Ten ontane int capepelekeen voor den neer en choor. » (Registre [illegible], de 1445.
4. *Mémoire de le édification de la nouvelle chapelle,...* p. 6.

1. Inventaire Ferrier, n° 39.

sinent en grande dimension, à l'aide de briques blanches, les initiales I. B. et la date 1614.

Antérieurement aux dévastations des iconoclastes, l'église abbatiale avait des proportions beaucoup plus vastes. La partie antérieure du vaisseau comprenait trois nefs, dont la hauteur sous clef devait être considérable, et elle s'étendait vers l'Ouest beaucoup au delà du pignon actuel. Il est facile de s'en assurer, puisque deux anciennes arcades des travées sont demeurées debout, encastrées aujourd'hui dans le mur qui

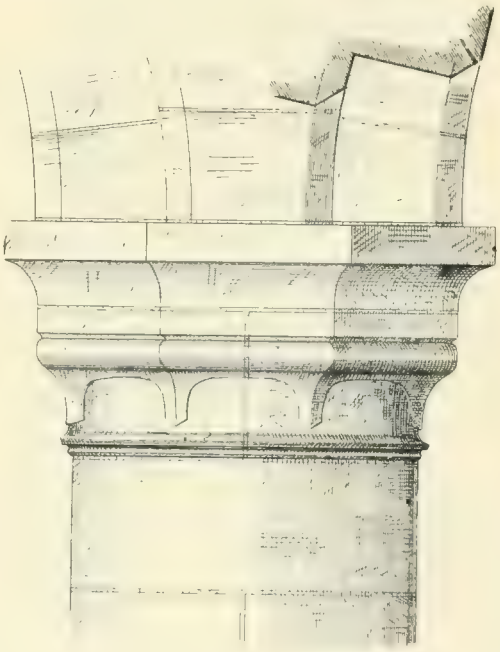
Vue de l'église (côté nord).

longe le parvis devant l'entrée de l'église.

Ces arcs doubleaux sont tracés en tiers-point et construits en pierre blanche appareillée, de même que les colonnes sur lesquelles ils reposent. Ils datent certainement de l'époque où l'abbesse Marguerite d'Averoult réédifia son église, car les multiples moulures des bases et les formes déprimées des corbeilles des chapiteaux, accusent la dernière période ogivale. Le type de ces chapiteaux est cependant intéressant, en ce qu'il dénote la recherche d'une transition rationnelle du plan circulaire, qui est celui du fût, au plan octogonal que comporte la combinaison des méplats avec les angles chanfreinés des arcs doubleaux.

Actuellement la porte (J) donne accès du cloître de l'abbaye dans un vestibule d'où une série d'escaliers mène à la nef de l'église.

Une sacristie sépare ce vestibule de la chapelle intérieure du monastère (K), qui sert aujourd'hui d'oratoire pour les élèves de l'Institution royale.



Chapiteau de l'ancienne nef (vu du parvis).

CONSTRUCTION DE 1685.

L'œuvre de madame Marie-Louise de Créquy, dont nous avons précédemment parlé, comprend le chœur (L) avec les stalles, et le sanctuaire (M), au fond duquel s'élève le maître-autel.

La disposition actuelle ne correspond pas à celle qui existait jadis, car l'abbesse constate dans une requête au vicariat d'Ypres, qu' « elle a fait abbattre l'hostel et en partie le grand cœur de son église et ensuitte l'a fait ralonger et rediffier en place convenable l'hostel dudit cœur. » On voit,

au surplus, dans le registre des chapellenies, qu'il existait, en 1445, un autel nommé : *de Salve*, derrière le maître-autel ([1]).

Notons ici que le même document renseigne encore deux autels dont l'emplacement exact n'est plus connu : l'autel de la Sainte-Croix (dans la nef gauche), dont la fondation remonte à 1212 ; et l'autel Saint-Barthélemy, contre un pilier à gauche ([2]).

Vue intérieure du chœur.

Parmi tant de constructions diverses, celles qui remontent au XIe et au XIIIe siècle, doivent seules retenir l'attention de l'archéologue. Nous limiterons donc notre étude au transept, au chœur des chanoines et au campanile de l'église de Messines.

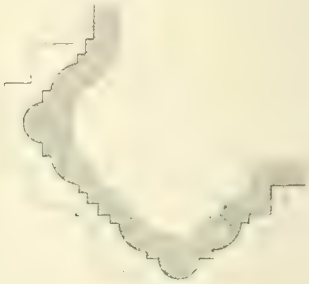
I. — TRANSEPT.

De la primitive basilique abbatiale, il ne reste debout que la croisée du vaisseau. C'est peut-être la plus ancienne et assurément une des plus remarquables constructions que possède la West-Flandre.

Ses proportions considérables, sa maçonnerie aux lourdes assises, les dimensions colossales du campanile central et des tours adjacentes, ont défié les ravages du temps, des incendies et des guerres. Il semble que le roi de France et les princes de Flandre qui présidèrent à la fondation de l'église et du monastère, y aient imprimé la marque de leur puissance et le cachet de leur générosité.

Le transept mesure (compté extérieurement) 34 mètres de long sur 9^m^50 de large. La hauteur sous clef est de 17 mètres. Les murs, construits en grès ferrugineux de la contrée, ont près de deux mètres d'épaisseur.

Le centre de la croisée, établi sur plan



Coupe d'un pilier à l'entrée du chœur.

carré, est déterminé par quatre arches-maîtresses. Celles-ci sont portées sur des faisceaux de colonnettes engagées, réunies par groupe de trois et juxtaposées de manière à ce que le dé de chacun des pieds-droits de la tour s'accuse dans la masse constructive par des angles à vive arête.

Les vingt-quatre colonnettes de la croisée offrent uniformément le type du chapiteau cubique rhénan. L'astragale se compose d'un simple tore ; le tailloir, très saillant, s'évase en doucine pour se terminer par un méplat. Les bases, à double tore, reposent sur un dé étagé en deux assises carrées que marque un chanfrein.

La corbeille des chapiteaux ne porte aucune ornementation taillée. On a cependant retrouvé au-dessous du badigeon, sur

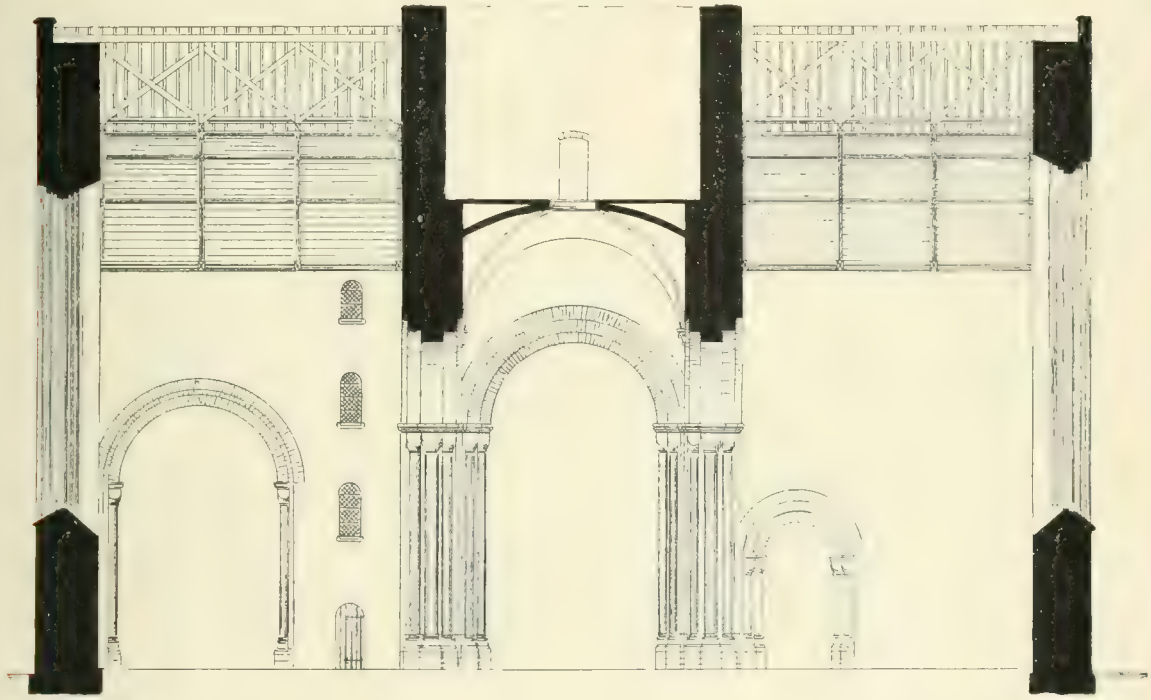
1. « De cap^nie^ van *Salve*, ten outaer van *Salve*, bachten den hoghen outare. »

2. « De cap^nie^ van den Heleghen Cruce, ten outaere *in navi ecclesiæ sinistrorsum* onder 't Crucifix. »

« Ten outare van Ste B'telmeus *in navi ecclesiæ* an eenen pilaer *sinistrorsum*. »

la colonne médiane à l'entrée du chœur, côté du Midi, un décor tracé au cinabre ; il représente une palmette renversée aux volutes capricieusement contournées [1]. Ce curieux vestige, dont nous pouvons donner ici l'esquisse, d'après un calque pris par M. l'inspecteur provincial Naert, est, d'ailleurs, le seul élément décoratif que l'on ait relevé lors des travaux récents de restauration. Constitue-t-il une ébauche d'ornementation picturale ou une indication pour la sculpture des chapiteaux ? Nous n'oserions nous prononcer à cet égard.

Les archivoltes des quatre arches de la



A vers le chœur. B Coupe sur le transept C vers la nef.

croisée comportent un triple rouleau de claveaux concentriques. Les voussures sont à vive arête, mais leur saillie diminue très sensiblement, en raison inverse du développement de leur rayon.

La voûte croisée, qui couvre le milieu du transept, est de construction récente. Elle a été érigée par l'abbesse de Créquy, en 1685 [2].

De chaque côté de ce croisillon s'étend une travée barlongue, mesurant (à l'intérieur) $9^{m},60 \times 6,30$. Le mur terminal ne comporte d'autre décor qu'une fenêtre ogivée, de date assez récente, dont nous parlerons en décrivant le pignon extérieur.

Dans chacun des bras du transept, la paroi orientale offre, adjacente au retour d'angle du terminal, une large arcature cintrée, soutenue latéralement par une colonnette engagée, dont le type est identique à celui de la croisée, bien que d'un quart moins élevée. Ici aussi, l'archivolte à triple rouleau est construite, comme les maîtresses-arches, à arêtes vives.

1. Le dessinateur a omis une série d'oves esquissées à la partie inférieure de la corbeille. Des traces confuses d'un décor similaire apparaissent encore sur les chapiteaux voisins.

2. Diegerick, p. LXXXI.

Dans la travée méridionale, cette arcature correspond à une absidiole de forme barlongue, au fond de laquelle l'autel occupe un évidement ménagé dans l'épaisseur du mur. Cette chapelle, couverte d'une voûte romane, ne reçoit d'autre lumière que par le transept. L'autel est, comme nous l'avons dit plus haut, consacré actuellement aux âmes du purgatoire.

L'arcature qui fait vis-à-vis, dans le bras septentrional, menait peut-être primitivement à une absidiole semblable ; dès le XIIIe siècle, elle servit à mettre l'église abbatiale en communication avec la vaste chapelle où se trouvait le chœur des chanoines.

L'espace existant entre les chapelles latérales et le grand chœur de l'église est occupé, de chaque côté, par un énorme dé de maçonnerie ; ceux-ci servent de base aux deux tours latérales. Au centre de chaque massif, un escalier en pierre, à moyeu central, donne accès au campanile principal et aux combles de l'édifice. Dans la tourelle méridionale cet escalier a été enlevé pour donner entrée à la chapelle Notre-Dame, aujourd'hui transformée en sacristie.

Vis-à-vis des tours latérales, on remarque dans les parois occidentales du transept,

Chapiteaux à l'entrée du chœur.

deux arcatures actuellement murées mais qui devaient former l'extrémité des bas-côtés de l'édifice primitif.

Ces arcatures, dont la hauteur et la largeur sont considérablement moindres que les baies donnant accès aux absidioles, en diffèrent aussi notablement par l'aspect architectural. On y retrouve la triple archivolte bandée et les mêmes formes pour les chapiteaux et les bases des colonnes de support ; mais celles-ci sont de dimensions beaucoup plus trapues et elles sont groupées par faisceaux de trois, offrant ainsi la même disposition que les maîtresses-arches dont elles sont voisines.

Les dimensions restreintes des arcs d'entrée vers les bas côtés semblent indiquer le peu d'importance des collatéraux de la nef primitive. Ceux-ci ont disparu en même temps que le vaisseau et n'ont pas été, comme lui, réédifiés au commencement du XVIIe siècle. Il faut croire que c'est particulièrement en parlant de la partie antérieure de l'église, que la chronique abbatiale mentionne qu' « il n'y restait qu'un mont de pierre et de cailloux » après le sac de 1568.

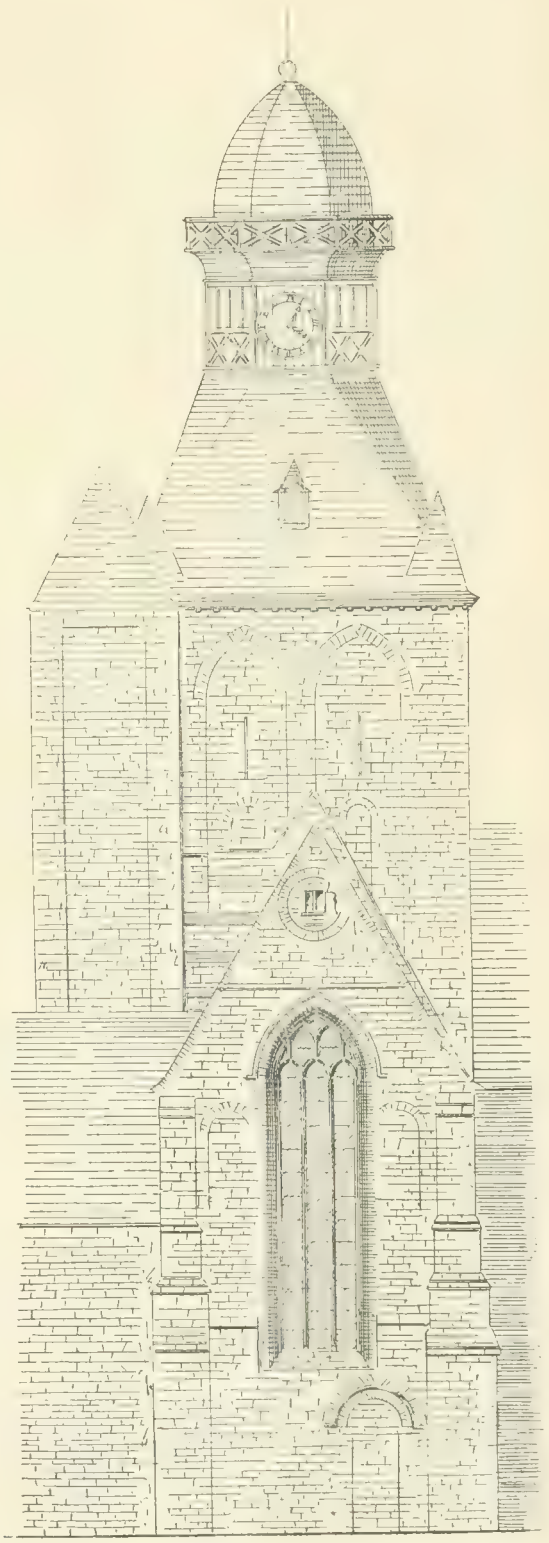
Des deux pignons terminaux du transept, celui vers le Midi est adjacent aux bâtiments de l'ancienne abbaye. Son archi-

tecture est semblable à celui vers le Nord, dont nous joignons ici l'élévation extérieure.

On remarquera, tout d'abord, la noblesse des lignes et l'élancement de cette construction. Cependant les remaniements qu'elle a subis, notamment dans le profil des gâbles, lorsque les voûtes et les toitures furent renouvelées après la tourmente des iconoclastes, lui ont fait perdre quelque peu de sa hauteur. On retrouve, en effet, sur la paroi de la tour, les traces des anciens solins, qui accusent une hauteur d'un mètre environ au-dessus de la faîtière actuelle.

Pour étançonner ce haut pignon, on a établi à chaque extrémité, un massif contrefort posé en retour d'angle. L'heureuse disposition des lignes donne à ces pieds-droits un aspect svelte et harmonieux. Tandis que l'étage inférieur monte à plus de six mètres, les deux suivants n'en comptent guère qu'un, et le plus élevé trois environ. Ces étages sont marqués par des larmiers moulurés, couverts par un glacis. Les pleins de maçonnerie sont bâtis en retraite pour chaque gradin; ainsi l'ensemble du contrefort offre le type d'une pyramide solidement assise, qui rompt l'aspect monotone du profil perpendiculaire.

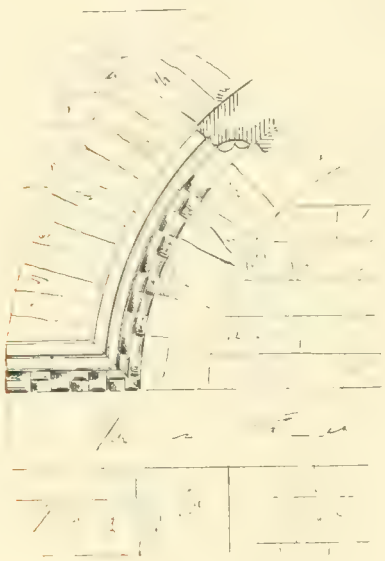
Une porte donnait jadis accès dans le transept ; la silhouette en est encore fort apparente et les détails architecturaux en sont nettement conservés. Les jambages ménagés dans la maçonnerie du mur, n'accusent aucune ligne moulurée ; le linteau plat, en pierre non chanfreinée, s'avance, de part et d'autre, assez loin dans le plein du mur. Le tympan est marqué par un cintre dont le diamètre dépasse la perpendiculaire des pieds-droits de la porte ; il semble qu'il n'ait reçu aucune ornementation spéciale. L'arcature en est accusée par



Élévation du transept nord.

un double rang de claveaux, entre lequel on a ménagé un larmier sculpté, dont la gorge moulurée est parsemée de blochets posés en chevrons.

Cette porte a été établie, non au milieu de la paroi du terminal, mais à côté du contrefort occidental. Faut-il voir dans ce détail une précaution de l'architecte, qui songeait à ne pas affaiblir l'aplomb du mur formant pignon ? Le maître de l'œuvre a-t-il obéi plutôt à la convenance de causer moins



Détail de la porte.

de trouble aux fidèles réunis dans cette partie de l'édifice, par l'arrivée des derniers venus ? Il serait téméraire d'en juger; mais il est permis de constater, une fois de plus, le peu de contrainte qu'inspirait le souci de la symétrie, lorsqu'il existait quelque motif d'y déroger.

On rencontre dans toute la maçonnerie primitive, mais plus spécialement dans les assises inférieures du terminal nord, des briques et des tuiles mélangées au blocage en gris brun. A en juger par le grain et la forme de ces briques, elles remonteraient à une époque fort ancienne, peut-être bien à la période romaine. Il s'en trouve qui mesurent $0^m,36$ de long, $0^m,32$ de large et seulement $0^m,052$ d'épaisseur.

La partie médiane du pignon a été profondément modifiée par l'insertion d'une grande et svelte fenêtre, couronnée en ogive. Cet ouvrage a été exécuté vers l'an 1612, ainsi que l'indiquent les meneaux en briques moulurées, dont le tracé gracieux et la bonne construction méritent, d'ailleurs, d'être signalés.

Primitivement il existait probablement là une fenêtre cintrée, de proportions beaucoup moindres, flanquée de deux arcatures semblables, dont le tracé est encore facile à reconnaître dans chacun des murs terminaux. Ces trois baies occupaient la partie centrale du panneau; la base de celui-ci est marquée par un talus qui accuse une retraite de la partie supérieure de la muraille, et le haut est séparé du sommet du pignon par un larmier horizontal. Le triangle supérieur porte un grand *oculus*, simplement accusé dans la maçonnerie.

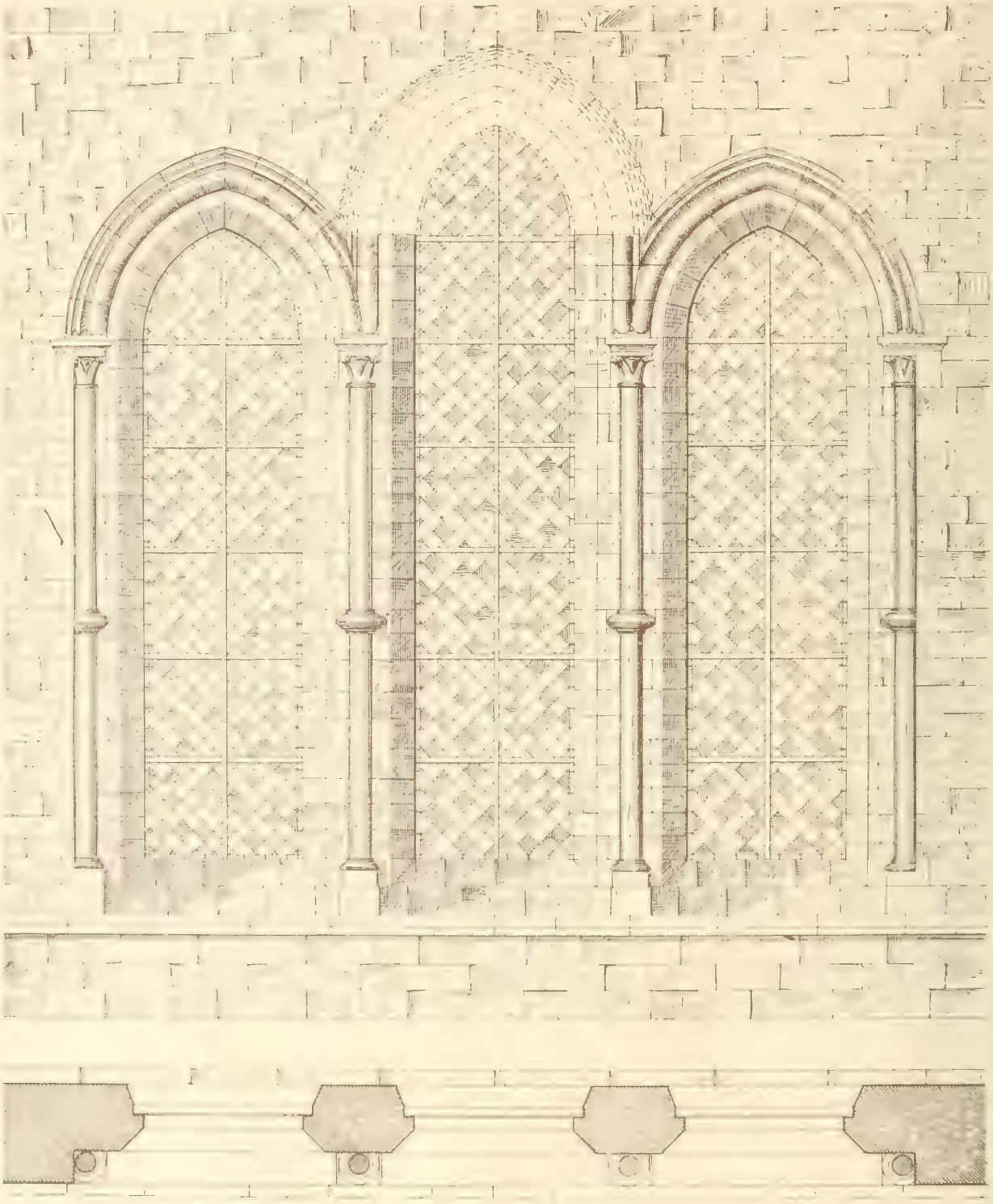
II. — ANCIEN CHŒUR DES CHANOINES.

A COTÉ des massives et grandioses constructions du vaisseau primitif, s'élève dans l'angle formé par le chœur et le transept nord, une vaste chapelle, dont l'architecture simple et gracieuse reflète les meilleures inspirations du style ogival primaire.

Il serait difficile, nous n'hésitons pas à le dire, de trouver quelque chose de mieux proportionné, de plus noble et de moins banal que cet ancien sanctuaire. Réduit aujourd'hui à l'état de ruine, il n'en demeure pas moins un type particulièrement digne de servir de modèle à nos architectes contemporains, car il réunit le mérite d'une construction parfaitement comprise, à celui d'une dépense restreinte au strict minimum.

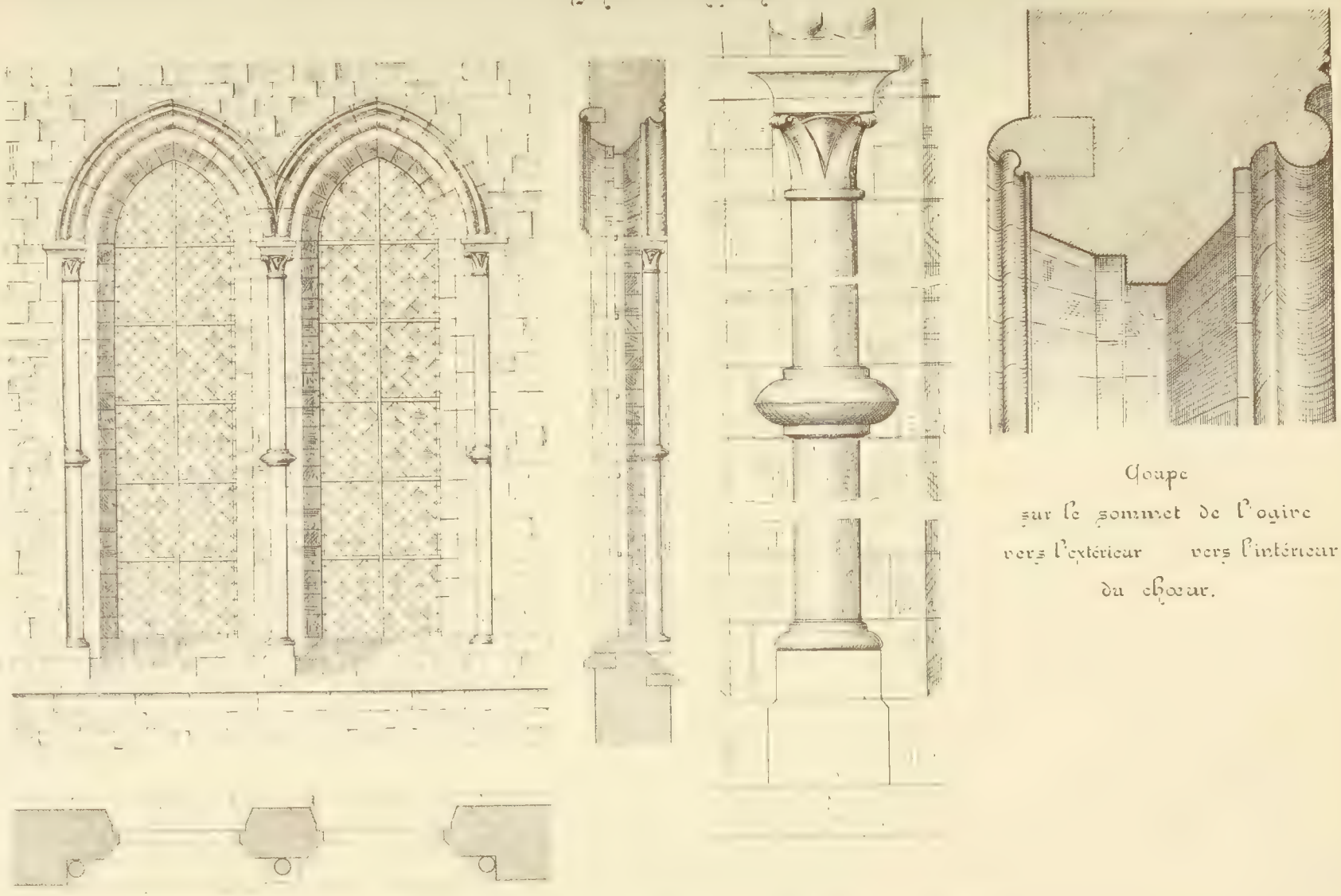
Ainsi que l'indique le plan, cette chapelle

Eglise de Messines.



XIII. Ancien chœur des chanoines. Fenêtre absidale.

Église de Messines.



Coupe
sur le sommet de l'ogive
vers l'extérieur vers l'intérieur
du chœur.

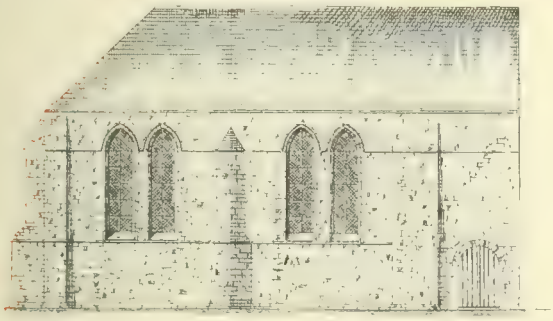
XIV. Ancien chœur des chanoines. Fenêtres latérales géminées.

forme une seule travée, mesurant intérieurement 28 mètres de long sur 8 mètres de large.

La construction est tout entière en pierre de Tournai, d'appareil moyen assez régulier.

Le seul décor qu'accuse l'architecture, consiste dans le tracé des fenêtres. Sur chacun des longs côtés, deux groupes de lancettes géminées, que séparent de larges trumeaux; derrière l'abside, un triplet dont la lancette médiane est surélevée.

Les pieds droits, qui forment l'accotement chanfreiné de chaque lumière, sont ornés,



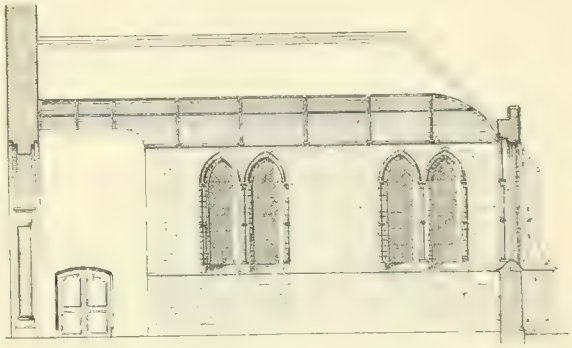
Élévation extérieure de l'ancien chœur des chanoines.

vers l'intérieur, d'élégantes colonnettes annelées, dont la base pose sur un dé carré et dont le chapiteau est garni de volutes végétales. Sur le tailloir vient s'amortir la voussure toreutique qui encadre l'arc en tiers point du tympan. Le seuil des fenêtres se profile en une moulure, prolongée sur le plat du mur en forme de cordon.

Extérieurement les lancettes géminées n'offrent d'autre ornementation que leur rebord biseauté. Un cordon mouluré se dessine également à la hauteur des seuils et se poursuit sur les trumeaux et les contre-forts. Une seconde bande horizontale semblable est établie à la hauteur des arcs d'ogive et contourne leurs sommets en guise de larmier.

Des contre-forts, de types divers, butent extérieurement la paroi septentrionale. Le premier, vers l'ouest, est plus épais et d'une seule venue ; il appartient, semble-t-il, à une construction plus ancienne, ainsi que la porte cintrée voisine. Le second contre-fort, bâti sur plan triangulaire, s'étage en deux ressauts et s'amortit en pyramide; le dernier, formant croix avec l'angle du mur, correspond, pour la disposition des lignes, au précédent.

On remarque, notamment au mur du chevet, que la construction originale de cette chapelle devait comporter quelques assises



Coupe longitudinale de l'ancien chœur des chanoines.

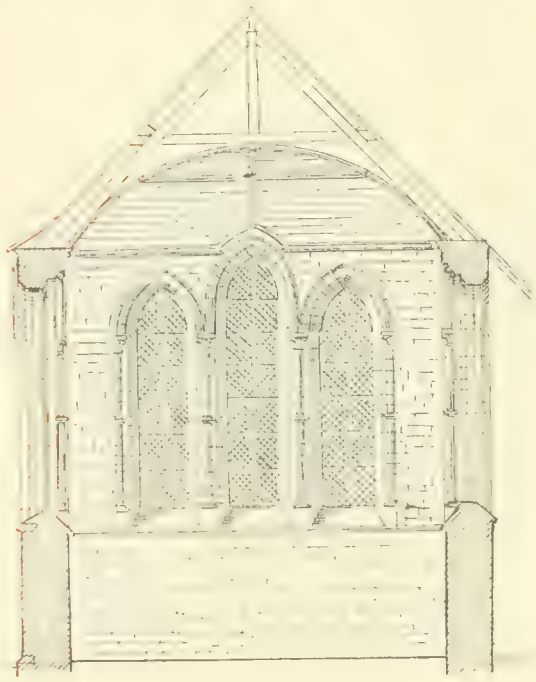
de plus; elle se terminait probablement par une corniche moulurée. La toiture actuelle, fort ravalée, dénote un remaniement qui doit être contemporain des bouleversements opérés par l'abbesse Marie-Louise de Créquy [1]. Du même temps date la voûte en bardeaux, dont le profil accuse le souci d'une stricte économie plus que celui de l'élégance des lignes.

A quelle époque remonte la construction de cette élégante chapelle ?

1. « Le 7 de 7bre 1686 fut tout achevé le chœur des chanoisne, que Madame at faict rebatire, lequel ser desglise paroissiale, elle i fit mettre la vielle table dhostel du grand hostel et lacomodit d'hornement sans i estre obligé. Lon i transportat la cloche de la paroisse et lon la mit au cloché dudit chœur que Mme i fit fair par bonne volonté.» *Journal autographe de l'abbesse Marie-Louise de Créquy.* n° 140 de l'Inventaire Terrier.)

La réponse serait aisée si l'on pouvait identifier l'ancien « chœur des chanoines » avec la chapelle Saint-Michel, que le chanoine Gérard reconstruisit et décora *perpulchre satis ac decenter* (1) sous l'abbatiat d'Élisabeth de Flandre, entre 1187 et 1224. Cette opinion ne paraît pas improbable, bien qu'aucun document n'autorise à l'affirmer.

D'après cette indication, la chapelle daterait donc du premier quart du XIIIe siècle.



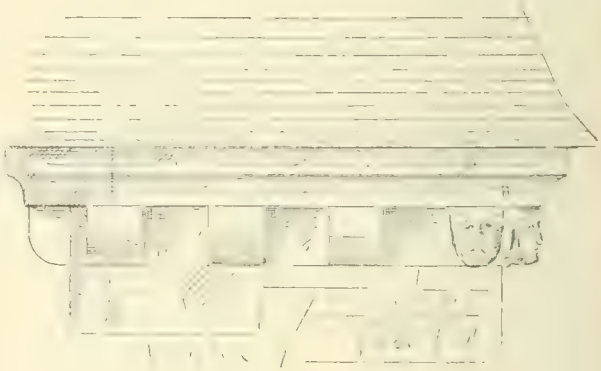
Coupe transversale.

A ceux qui s'étonneraient de voir, dès cette date, s'élever dans nos provinces une construction où s'accentuent déjà si complètement les formes de l'ogival primaire, on peut répondre que ce style était déjà en pleine efflorescence dans l'Ile-de-France. Les influences françaises, à cette époque, étaient prépondérantes parmi les dames de Messines, qui avaient, pendant de longues années, été régies par des princesses du sang royal. La signature de l'ex-abbesse Agnès, qui appartenait à la dynastie régnante, figure au bas de la charte citée; n'est-elle pas un indice que l'œuvre du chanoine Gérard se fit sous les auspices de cette pieuse « fille de France », peut-être avec le concours d'artistes qu'elle avait fait venir pour embellir son monastère ?

1. Diegerick, *Cartulaire*, p. 30.

III. — TOUR.

A PLUSIEURS kilomètres de distance, on voit se profiler, au-dessus du bourg de Messines, la masse imposante de l'antique tour abbatiale. Assise sur un tertre dont l'altitude est de 65 mètres en-



Détail de la corniche de la tour.

viron, elle s'élève à 45 mètres de hauteur, dominant ainsi les verdoyants pâturages de la Haute-Lys et la région boisée du « pays d'Ypres ».

La tour de Messines forme un bloc carré, dont la construction cyclopéenne défie depuis huit siècles la violence des ouragans et la lime du *tempus edax rerum*. Elle est tout entière construite en gros blocs du grès de la région, fort dur et de couleur brune. Il en est de même des deux tourelles moindres qui la cantonnent dans les angles vers l'Est. Les trois clochers datent donc de la même époque que les parties primitives de l'église et il n'est pas improbable que nous devions le maintien

de celles-ci au désir de conserver le campanile auquel elles servent de base.

Rien n'a été sacrifié à la décoration dans l'architecture de cette massive et rude bâtisse. A peine a-t-on ménagé sur chacun des pans de la grande tour deux panneaux adjacents, dont le couronnement est tracé en ogive. La forme en tiers-point de ces arcatures est assurément digne d'être notée, vu l'époque où elles furent construites. On remarquera que les seuils de ces panneaux sont de hauteur inégale.

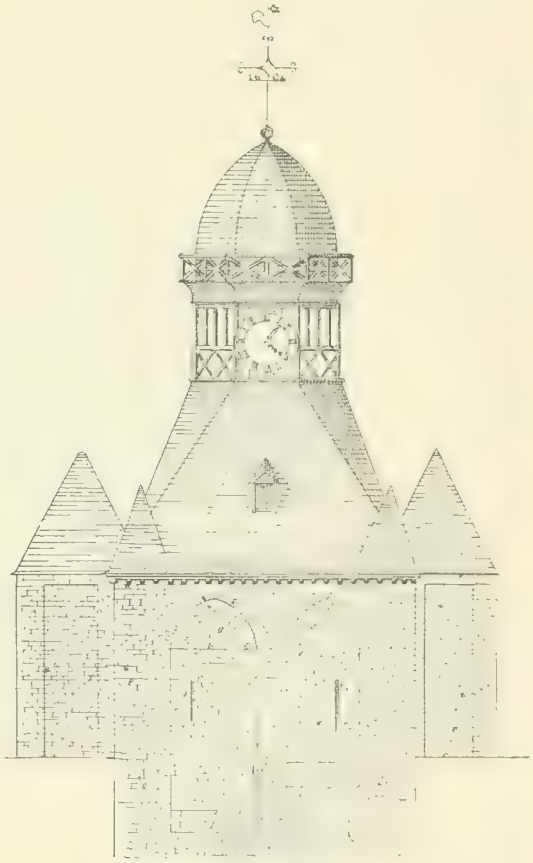
Sur les faces latérales, on trouve, à la partie inférieure des panneaux, des fenestrelles de style roman, toutes simples, d'ailleurs, dans leur construction.

La corniche affecte la forme très primitive d'un bandeau soutenu par un congé; elle repose sur des corbeaux taillés en quart de rond. Seuls les deux modillons situés à l'angle sud-est offrent des masques humains grossièrement sculptés.

La toiture en ardoises, dont le rebord recouvre la corniche, a certainement été refaite. L'œuvre actuelle paraît dater du XVIIe siècle; mais — fait très remarquable et sur lequel nous reviendrons tantôt — elle doit rappeler néanmoins la silhouette de la couverture primitive.

Cette toiture, carrée à la base, s'élève à l'octogone par l'insertion de pans triangulaires, à la pointe inférieure desquels sont établies quatre petites pyramides ardoisées. Celles-ci constituent certainement un souvenir d'anciennes tourelles d'angle. La partie octogonale se couronne par un étage ajouré, composé de montants en bois, entre lesquels s'agencent les sautoirs d'une balustrade. Au-dessus de cette lanterne s'élève une coupole sphéroïdale, à la naissance de laquelle règne une seconde galerie en bois. La croix terminale porte le millésime : 1604.

Les deux tours adjacentes au campanile ne comportent guère de description, car leur bâtisse est des plus simples. Sur chaque face, un panneau rectangulaire est ménagé dans la maçonnerie. La couverture consiste en une simple pyramide ardoisée. Dans chacune de ces tours était établi un escalier donnant accès au donjon central.



Tour (vue de l'Ouest).

Il semblerait, à première vue, que le plan primitif de l'église comportât la construction de deux autres tours secondaires, à l'Ouest du transept. L'église de Messines eût ainsi présenté un aspect analogue aux fameux « choncq clotiers » de Tournai. Toutefois la position des arcatures qui donnaient jadis accès du transept dans les bas-côtés de la nef, ne permet guère d'admettre cette hypothèse, et l'on est amené à

croire que le grand clocher de Messines avec ses deux acolytes, se présente à nos yeux tel que l'a projeté le primitif maître de l'œuvre.

Nous avons écrit tantôt que la couverture de la tour, bien que de date assez récente, rappelait le galbe de la toiture qui l'avait précédée. Nous possédons à cet égard des indications assurément curieuses et sur lesquelles il nous faut revenir en terminant cette notice.

Ceux qui liront ces lignes verront que les petits monuments de la sphragistique peuvent apporter parfois un utile concours à la solution des problèmes archéologiques.

Grâce à la parfaite obligeance de M. Terrier, secrétaire-trésorier de l'Institution Royale, nous pouvons donner ici la reproduction de trois anciens scels de l'*échevinage* de Messines [1].

Sceau des échevins de Messines. 1256

Le premier appartient évidemment au XIIIe siècle ; on le trouve appendu à une charte datée de novembre 1256. Il est orbiculaire et mesure 0^m,065 de diamètre. La matrice en cuivre est conservée aux archives de l'établissement, mais la gravure a perdu de sa finesse.

Sur ce sceau, la partie gauche du champ est occupée par une figure féminine, assise sur un trône que supporte un large escabeau. Vêtue d'une robe échancrée au cou et d'un simple manteau, la dame porte sur la tête une de ces coiffures basses en forme de mortier, que Quicherat [1] désigne sous le nom de « chapel de soie » ; au-dessous paraît un voile tombant sur les épaules. Le bras

1. Le sceau de l'abbaye représentait la Vierge debout dans le champ, tenant de la main droite un rameau, de la gauche un livre fermé. Légende : ✠ SIGILLV S MARIE MECIDENSIS ECCLE. Il date du XIIe siècle (1164) et a été reproduit dans Diegerick, p. CCIX.

1. *Histoire du costume en France*, p. 188.

droit est levé dans le geste de la bénédiction ; la main gauche tient une cassette (ou un livre fermé) et un rouleau. Le trône a l'aspect d'un fauteuil, dont le dossier est formé par une série de balustres simulant des arcatures cintrées et dont les montants se terminent par des pommeaux coniques.

Cette image représente-t-elle la Sainte Vierge Marie, patronne de l'abbaye, ou bien la princesse Adèle, fondatrice du monastère? Il serait difficile d'en décider. Observons, en effet, que la tête n'est pas auréolée du nimbe et que la coiffure, de même que les objets tenus dans la main gauche, donnent quelque vraisemblance à la seconde hypothèse.

Devant cette dame est placée l'image d'un édifice, qui occupe tout le côté droit du champ. Ce bâtiment rappelle assez bien, dans ses lignes idéalisées, la porte symbolique de la cité telle qu'on la voit, au XIIIe siècle, sur les sceaux des villes, notamment dans les domaines impériaux d'Allemagne. Ici l'édifice est représenté par une arcade trilobée, dont les pieds droits supportent une toiture en pente; au-dessus de celle-ci, on distingue une haute galerie, composée d'une série d'arcatures cintrées et couverte d'un toit en dôme, dont les segments sont disposés en côtes de melon. Une grande boule couronne l'édifice.

Le champ du sceau est parsemé de gros pois. La légende, inscrite entre un double cercle perlé, porte :

✠ S: SCABINORVM : DE MECINES : IN FLANDRIA.

Le contre-sceau montre une fleur de lys, avec la légende :

✠ CVSTOS SIGILLI.

Le type de cette « clef du scel » s'est maintenu jusqu'au XVIIIe siècle, et actuellement encore la commune de Messines porte pour armes : *d'azur à la fleur de lys d'or.*

Le second sceau — ou plutôt le signet — que nous avons à décrire, offre encore une fois le type de la galerie à arcatures, surmontée d'une coupole ; les segments de celle-ci ne sont guère apparents, mais elle se termine par une longue croix, dont le sommet porte un coq en guise de girouette. La toiture, qui sert de base à la galerie, est ici mieux proportionnée; les pans en sont nettement dessinés et couverts d'un chevronné, qui, sans doute, figure les lignes d'ardoises. A la naissance de cette toiture on voit, de part et d'autre, le comble des tourelles, de forme conique et surmonté d'une croisette. Cette fois, l'image de la partie supérieure du campanile figure seule dans le champ du scel échevinal. La légende, dont le commencement est marqué par le coq de la girouette, porte :

SLE STEDE VAN MIESINE

Seghele (der) stede van Miesine. — Sceau (de la) ville de Messines.

Ce signet se trouve appendu notamment à un acte de cession de rente, « fait l'an de grâce mil CCC trente et siis, le nuit saint Pierre en février » (1). Il est imprimé en cire brune, de forme orbiculaire et mesure 0^m,027 de diamètre.

Le type du troisième scel scabinal ne diffère du précédent que par quelques détails. C'est encore le dôme de l'église qu'on voit représenté dans le champ; mais ici la galerie ajourée est réduite dans sa hauteur, tandis que la toiture inférieure, de même que la coupole, affectent des proportions plus grandes. D'autre part, le couronnement des tours latérales est figuré par des flèches élancées et terminées, semble-t-il, par une

1. Repris à l'*Inventaire* de M. Diegerick, sous le n° 205.

étoile. Il ne reste de la légende que les mots

.....ville mesinent.....

On trouve ce scel appendu à une charte datée de 1566, qui porte le n° 53 dans l'*Inventaire* complémentaire, dressé récemment par M. Terrier, pour les pièces non encore cataloguées. L'exemplaire du sceau est malheureusement assez usé et en partie brisé ; son diamètre devait être d'environ 0m,035 (1).

Si nous nous sommes assez longuement arrêtés à la description de ces petits monuments sphragistiques, c'est parce qu'ils fournissent, pensons-nous, des renseignements curieux et pertinents sur la forme qu'affectait primitivement la tour de Messines.

En effet, l'analogie constante du type dans les trois sceaux officiels dont les échevins de Messines firent successivement usage, au XIIIe, au XIVe et au XVIe siècle, mène à cette conclusion qu'on y doit reconnaître la reproduction du campanile qui

B A

A/ Sceau des échevins de Messines en 1336. — B/ Idem en 1566.

dominait la petite cité. C'était bien *leur* tour et non une tour quelconque, prise comme symbole du pouvoir municipal, que ces magistrats avaient voulu voir figurer sur les documents émanés de leur juridiction.

Les échevins de Madame l'abbesse n'étaient pas seuls, d'ailleurs, à ressentir pour leur grandiose campanile un véritable « amour de clocher ». Les chanoinesses voulurent, de leur côté, traduire ce sentiment, en faisant confectionner un précieux reliquaire, qui reproduisait la silhouette du monument. Nous avons trouvé, à ce sujet, dans le manuscrit intitulé : *Mémoire de le édification de la nouvelle chapelle Nostre Dame* (1), la curieuse annotation que voici :

« Item en lan LXIX (2) la dessusdicte demoiselle Margrete de Noyelle, Tresoriere, fist faire une belle grande nouvelle

1. Nous devons la reproduction photographique de ces sceaux à l'obligeance de notre ami, M. Ernest Fraeys, conseiller provincial et échevin de la ville d'Ypres. Les pl. II, IV, XVIII ont été gracieusement mises à notre disposition par M. Terrier, secrétaire de l'Institution Royale.

1. Inventaire Terrier, n° 39.

2. En l'année 1469.

relique d'argent quy est plaine de reliques, aiant ladicte relique la manière des tours de leglise de Messines et le conte Bauduin et la contesse Adèle quy firent faire et fonder ladicte Eglise de Messines. Laquelle relique peise XXXVIII onches XII estail dargent quy vallent au pris de XLII sols lonche, LXXIX livres parisis monnoye de Flandre. Et la fasson cousta LXXII livres parisis monnoye dicte, font ensamble CLVI livres dicte monnoye quy valent XIII livres de gros. »

D'autre part, il résulte de la similitude du type figuré sur ces trois scels, que, dès le XIIIe siècle, le couronnement de la puissante tour du monastère de Messines, consistait en une coupole sphérique, portée sur une sorte de lanterne ou de galerie en belvédère. La flèche actuelle n'est donc pas, comme on le pourrait supposer, une forme imaginée au XVIIe siècle, mais la reconstitution, plus ou moins fidèle, de celle que l'architecte primitif avait conçue.

Assurément cette galerie ouverte et cette coupole sphérique constituent un type exceptionnel dans l'architecture flamande. Il semble qu'on y doive chercher quelque réminiscence des traditions monumentales importées de Byzance ou des contrées méridionales de l'Europe. Cependant on ne retrouve dans les annales de Messines aucun fait indiquant que des relations fréquentes aient mis ce monastère en rapport avec les hommes de l'Orient ou les idées rapportées en suite des croisades [1]. Bien qu'aucune raison spéciale n'apparaisse pour justifier la construction de pareil campanile, dont les formes étranges sont cependant clairement accentuées sur les anciens scels que nous venons de décrire, il n'en est pas moins établi ainsi par des documents graphiques incontestables que, dès le XIIIe siècle, le type de couverture à coupole, fréquent dans d'autres régions, se retrouvait aussi en Flandre.

Ce sont là pour l'archéologue de précieuses indications, car elles dépassent les termes d'une simple monographie locale et pourraient trouver leur application ailleurs encore que dans l'humble bourg auquel nous avons consacré ces lignes.

Bon BETHUNE.

1. On sait que la chapelle du Saint-Sang ainsi que l'église de Jérusalem à Bruges possèdent des campaniles avec galerie ouverte et surmontée d'une coupole. Mais, pour ces deux édifices, il est aisé de rendre compte des motifs qui ont fait adopter les traditions d'un style rappelant au peuple les souvenirs de l'Orient.

Vue générale de l'abbaye (prise du Midi).

Essai sur la décoration architectonique [1].

Chapitre II. — La flore.

(Suite des *Sources de décor.*)

§ I. STYLISATION DE LA FLORE.

Les *types hiératiques.* — D'après certains auteurs, notamment selon M. Goodyave, le lotus *(fig. 109 et 110)* aurait engendré les principaux types des premiers décors humains, dont la tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

Fig. 109. — Lotus au naturel.

Fig. 110. — Lotus stylisé.

Le lotus vu de dessus présente un disque, et ses pétales se groupent autour du noyau de la fleur comme les rais d'une étoile autour de son centre. Voici *(fig. 111)* une amulette en forme d'étoile ou d'*aster*, qui date de plus de 3000 ans av. J.-C., et qui figure la fleur du lotus vue de *dessus.*

Fig. 111.

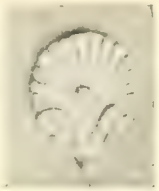


Fig. 112.

Amulettes égytiennes.

Vus de côté, les pétales s'ouvrent en éventail, tandis que les sépales du calice se recourbent et s'enroulent en *volutes.* Ainsi s'engendre le type ionique du lotus dans sa forme si caractéristique de l'antéfixe grec, mais qui existait en Égypte dès la 12e dynastie, témoin l'exemple que reproduit la fig. 112. Ici apparaissent à la fois la *palmette (fig. 113)* et la *volute (fig. 126 et 127 plus loin);* celle-ci engendre la *spirale.*

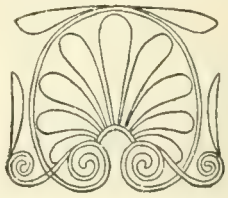


Fig. 113. — Palmette grecque.

D'un autre côté le bouton du lotus paraît avoir engendré l'*ove* ionique [1]. Cela semble peu admissible *a priori;* cependant le

Fig. 114. — Bouquet de lotus égyptien.

bouton du lotus *(fig. 114)* jouait un rôle important dans la toilette des Égyptiens, témoin ce collier *(fig. 115)* dont les grains

Fig. 115. — Collier égyptien orné de boutons de lotus [2].

imitent des boutons de lotus; ce bouton est considéré par l'auteur précité comme l'ori-

1. Voyez la 1re partie, p. 481, 1900, et la 2me partie, p. 25, 1901.

1. Nous avons donné l'ove précédemment (*Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 485, fig. 21.)

2. D'après l'*Architectural Record.*

gine des globules désignés plus tard sous le nom d'oves.

A côté du lotus, on rencontre un autre idéogramme, c'est la *double volute* ou volute

Fig. 116.

Fig. 117.

en *S (fig. 116 et 117)*. Ce signe apparaît en Égypte sur un scarabée remontant à 3900 av. J.-C. (5e dynastie). Les Grecs en ont tiré de superbes motifs de méandres; en voici un exemple combiné avec l'*aster*. M. W. H. Goodyave a écrit un volume pour prouver que cette spirale dérive elle-même du lotus, comme les anneaux concentriques et même le chevron, par suite de certaines combinaisons de feuilles de lotus, telles qu'on en voit au bas du fût et dans le chapiteau de la colonne égyptienne (1).

La double volute engendre le méandre courant et le *guillochis*, ainsi que les *flots grecs (fig. 118)*.

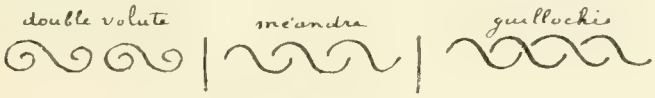


Fig. 118.

Un troisième idéogramme, qui mérite notre attention, est le *Swastika* ou croix

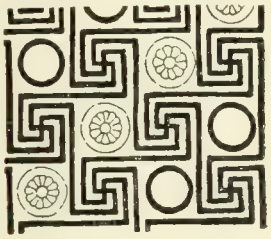


Fig. 119.

gammée *(fig. 120, 121 et 119)*, d'où dérive la *grecque*, et qu'on peut assimiler aussi au méandre brisé.

Fig. 120.

Fig. 121.

Swastika.

Ces types peu nombreux ont suffi à engendrer tout un monde d'ornements.

L'ornement, dans l'histoire de l'art, apparaît comme l'application complexe de principes simples et comme le résultat d'une convention perpétuée par la tradition, C'est ce qu'a établi Owen Jones. Parmi les produits d'art qui nous inondent, pourrait-on dire, nous retrouvons toujours les types primitifs; ces vieux motifs traditionnels légués par le passé continueront indéfiniment à constituer le fond de notre grammaire décorative, enrichie rarement de quelques types nouveaux puisés dans la nature. A de rares époques seulement, à des époques d'apogée artistique, l'homme retourne au réservoir de la nature pour y puiser directement des éléments décoratifs. C'est ce qu'ont fait les Égyptiens avec une extrême réserve, en créant les ornements nombreux tirés du seul lotus: l'étoile, la palmette, les volutes. C'est ce qu'ont fait les Grecs (2) plus directement encore, en tirant de la feuille d'*acanthe*, ce somptueux décor qui suffit à tous les besoins des décorateurs grecs et romains. C'est ce que firent plus tard avec un art sans pareil, beaucoup plus que leurs prédécesseurs, les grands artistes du XIIIe siècle, en créant la flore monumentale la plus riche qui existe, flore qu'ils empruntèrent aux plantes familières des bois, des champs et des jardins.

1. V. Goodyave, *Grammar of the lotus*.

2. V. *La décoration monumentale en Grèce* par Fergusson *(Moniteur des Architectes*, 1897, p. 43.)

Une fois produits, ces types créés par le génie subsistent pour toujours, maintenus par la routine ou par la tradition.

L'*imitation de la nature.* — On ne pourra jamais assez admirer la richesse et la fécondité infinie de la nature et les ressources inépuisables que l'art peut y trouver. Combien sont vraies les belles paroles de l'Écriture : « Considérez les lis des champs, comme ils croissent : ils ne travaillent pas, ils ne filent pas ; et Salomon dans toute sa gloire n'a pas été vêtu comme l'un d'eux. »

Si l'on observe la plante, si l'on se rend compte de son organisme, de son expression, de ses mille variétés de formes, des merveilles de sa conformation, de son coloris, de son développement, quel trésor d'inspirations n'y trouve-t-on pas [1] ?

Aujourd'hui, surtout, que nous sommes blasés de l'imitation des styles passés, las de leur demander des idées toutes faites et des motifs de décor surannés, il ne faut pas oublier que nous avons à nos côtés des réservoirs de beauté, des trésors d'idées, des sources intarissables d'inspiration. Tournons-nous vers la création, considérons la plante, sa magnifique parure, ses fraîches couleurs, ses merveilleuses variétés. Faisons ce qu'on a fait à toutes les grandes époques, puisons directement à la nature. Faisons comme le moyen âge, qui s'est inspiré des produits de la création pour les fixer sur ses ornements, ses étoffes, ses monuments, ses frises sculptées, ses murs peints et ses vitraux.

Application de l'ornement végétal. — Mais gardons-nous de prendre le corps sans l'âme, de copier la lettre sans l'esprit : l'ornement végétal doit être interprété et stylisé ; foin de l'imitation servile qui mène à un désolant réalisme! Idéalisons nos modèles et adaptons le sujet que nous fournit la nature à la destination de l'œuvre d'art, à la matière mise en œuvre, à notre propre idéal. Faire œuvre personnelle, c'est une condition essentielle de l'art ! Telle est la voie de l'avenir.

Cette voie a été ouverte aux élèves des écoles du dessin de Paris. Feu Ruprich-Robert a doté l'enseignement d'un livre utile : *La Flore ornementale*, basé sur une doctrine excellente. Il a analysé les beautés de la flore et, avec un sentiment profond de ses expressions si intéressantes, il a montré par une multitude d'exemples quelles applications nouvelles l'art peut en tirer. Son ouvrage contient une magistrale analyse du règne végétal et une méthode pour son interprétation. Il a établi la théorie du décor végétal, approprié surtout à l'art plastique, en sa qualité d'architecte.

C'est dans la même voie que Grasset a poussé avec un grand succès son ensei-

1. « Aucune tribu de fleurs de John Ruskin n'a eu une aussi grande, aussi variée et aussi saine influence sur l'homme que le grand groupe des Drosidæ, influence résultant non tant de la blancheur de quelques-unes de leurs fleurs ou de l'éclat des autres, que de cette forte et délicate substance de leurs pétales, qui leur permet de prendre des formes d'une inflexion élastique impeccable, soit en coupes comme le safran, soit en clochettes épanouies comme le vrai lis, soit en clochettes semblables à la bruyère, comme la jacinthe, soit en étoiles brillantes et parfaites, comme l'épi de la Vierge, ou bien, lorsque ces fleurs sont affectées par l'étrange reflet de la nature du serpent, qui forme le groupe *labié* de toutes les fleurs, se résolvant dans des formes d'une symétrie gracieusement fantastique, dans le glaïeul. Placez à leurs côtés leurs sœurs Néréides, les nénuphars, et vous aurez en elles les formes les plus exquises du dessin ornemental et les mythes floraux les plus puissants qu'aient jamais connus jusqu'ici les esprits humains, parus sur les bords du Gange ou du Nil, de l'Arno ou de l'Avon.

« Considérez, en effet, ce que chacune de ces familles a signifié pour l'esprit de l'homme. D'abord, dans leur noblesse, les lis ont donné le lis de l'Annonciation ; les asphodèles, la fleur des Champs-Élysées ; les iris, la fleur de lis de la chevalerie ; et les amaryllidées, « le lis des champs » du Christ ; tandis que le jonc, toujours foulé aux pieds, devient l'emblème de l'humilité (*). »

Article de la *Revue des Deux-Mondes*, par M. Robert de la Sizeranne. — N^os des 1er décembre 1895 et 1er juin 1896. *La Religion de la Beauté*, étude sur John Ruskin.

[illegible]

gnement à Paris, en visant plus particulièrement les applications picturales, lui qui était peintre de profession, et en complétant ainsi l'œuvre de Ruprich-Robert.

M. Grasset prend une fleur; il la choisit de préférence parmi les essences les plus familières, parmi celles qui nous entourent et qui ont pour notre esprit une signification précise, pour nos yeux un charme accru par une fréquente contemplation. Il l'analyse, il l'étudie sous tous ses aspects, dans toutes ses parties, mettant en évidence des beautés intimes, des détails inaperçus, des manières d'être pleines de caractère, des poses de prédilection, des variétés d'allure. Il appelle à son aide le charme du coloris, dont la fleur, sinon la plante, est inséparable et dont Ruprich-Robert avait fait abstraction, ne considérant en quelque sorte que le côté plastique de l'ornement végétal. Dégageant du type végétal la quintessence de la ligne et le caractère typique, il en fait des applications pleines de style à la peinture murale, à la céramique, à la composition des vitraux, au décor de tentures, etc., voire même des papiers peints.

Plus anciennement encore le même mode d'étude était instauré dans les Écoles Saint-Luc en Belgique, où la flore est stylisée d'après les principes du moyen âge. Nous signalons ici que beaucoup de ceux-là même qui décrient d'une manière acerbe les efforts des disciples de Béthune pour régénérer l'art chrétien, ont emboîté le pas, sur presque tous les terrains, à l'École de Saint-Luc, qui, la première, a pratiqué la stylisation de la plante en même temps que la structure apparente dans l'architecture.

La plante et la fleur introduites dans le décor architectural y jouent un rôle double: symbolique et ornemental.

Le *symbolisme* des végétaux appartient à un ordre d'idées particulier, dont nous ne traiterons pas ici. Il y a là-dessus des conventions vulgaires et d'autres mystiques, consignées, dans les traités du « langage des fleurs » et d'iconographie, à l'aide desquels l'artiste décorateur pourra fixer son choix pour chaque application déterminée [1].

Au point de vue *ornemental* l'emploi du végétal réclame la stylisation.

Stylisation. — L'imitation pure et simple, comme on la pratique beaucoup de nos jours, n'a presque jamais été le point de vue choisi par les artistes anciens. Appliquées à l'architecture, à la sculpture et à la peinture monumentales, les plantes ont dû affecter une allure particulière et s'adapter intimement au caractère des ouvrages qu'elles ornaient. La nature doit être transformée dans la mesure dont l'artiste qui s'en inspire est le maître.

Quand il envisage un végétal, il y perçoit une qualité, il y trouve une expression qui, selon ses vues, pourra être rendue de manière à produire l'effet qu'il recherche dans l'œuvre construite. Il dégage cette expression avec clarté, et pour cela il doit faire en partie abstraction des autres caractères parmi lesquels celui qu'il a en vue se trouve comme noyé. Donnons un exemple.

Si l'on considère un arbre quelconque, on observe que toute la ramification s'est développée de manière que les plus petits rameaux puissent respirer librement, sans se gêner l'un l'autre; de là une séparation rationnelle des branches, qui peut frapper un décorateur et lui inspirer un tracé de ramification décorative, tandis que d'autres particularités propres à l'essence de notre

1. Nous renvoyons, à cet égard, à nos études antérieures, parues ici même sur *l'iconographie chrétienne*, année 1887, p. 183 et suiv. V. X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie*. L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Desclée, Bruges. — P. Verneuil, *Dictionnaire des symboles*, etc. Laurens, Paris.

arbre le laisseront indifférent, telles que certaine allure compliquée de la ramification, propre plutôt à introduire une confusion nuisible à son dessin. Il négligera ce caractère ou d'autres, qu'il ne pourrait peut-être pas rendre avantageusement avec les moyens dont il dispose, comme encore la ténuité remarquable de certains rameaux extrêmes [1].

Surtout s'il veut utiliser ce modèle dans un décor *plat*, il se gardera de reproduire perspectivement toutes les branches superposées. Il est clair que l'artiste sera ainsi amené à faire des sacrifices nécessaires, ou utiles et à introduire dans le détail une régularité, un rythme, qui n'est pas évident ni même apparent dans le modèle *(fig 122)*.

D'autre part, la matière dans laquelle l'artiste réalisera son décor lui imposera ses sujétions. Ce sera, par exemple, un champ de mosaïque sur lequel les lignes contournées ne peuvent être reproduites avec les courbures exactes; il y substituera des lignes brisées aux lignes infléchies. Peut-être aussi devra-t-il modifier la couleur, tout au moins simplifier la gamme des tons et des nuances.

Enfin il aura sa manière personnelle de voir et de comprendre les choses, que trahira son œuvre.

On le voit, fatalement il y aura interprétation, et de là résulte que l'œuvre aura du *caractère*, du *style*.

Fig. 122. — Frise au pochoir par M. F. Aubert (d'après l'*Art décoratif*).

Cette interprétation se rencontre à un degré inattendu pour ceux qui sont peu familiarisés avec les arts décoratifs, dans les monuments des différents peuples. Pour apprécier combien l'œuvre de l'ornemaniste diffère de celle du paysagiste, il faut rapprocher, par exemple, comme l'a fait Ruprich-Robert dans l'ouvrage cité, des arbres tirés de monuments assyriens, égyptiens, grecs, ou du moyen âge. Très différents tous du modèle naturel, très différents entre eux, ils présentent tous de grandes analogies quant au travail de stylisation.

Simplification du dessin, — Ainsi donc l'artiste, quand il imite, transforme : car il imite une créature, une fleur par exemple, dans le but d'exprimer une pensée, *sa* pensée. En outre, il l'imite dans une matière déterminée ; cette matière lui offre une résistance qu'il doit vaincre, mais elle ne perd pas sa nature, avec laquelle il faut compter: le fer ne peut pas être traité comme le marbre, ni le bois comme la terre glaise. De cette union de la *pensée* et de la *matière* naît l'*expression*, qui est une condition de beauté dans l'art.

En général il faut rechercher la *simplicité de la forme*. « La nature, dit Fontenelle, est « d'une épargne extraordinaire ; tout ce « qu'elle pourra faire d'une manière qui lui « coûtera un peu moins, quand ce moins ne « serait presque rien, soyez sûr qu'elle ne le « fera que de cette manière-là. Cette épargne « néanmoins s'accorde avec une magnifi-

1. V. Ruprich-Robert, *La flore ornementale*, p. 3.

« cence surprenante qui brille dans tout ce « qu'elle fait. C'est que la magnificence est « dans le dessein et l'épargne dans l'exécu- « tion. Il n'y a rien de plus beau qu'un « grand dessein qu'on exécute à peu de « frais. Nous autres nous sommes sujets à « renverser tout cela dans nos idées ! Nous « mettons l'épargne dans le dessein qu'a « eu la nature et la magnificence dans « l'exécution. »

Il ne faut jamais perdre de vue ce principe de la *simplicité dans l'expression.*

Dans la composition décorative la plante, très irrégulière dans la nature, est assujettie à des contours donnés par le cadre qu'elle occupe, par sa fonction ornementale, par sa position dans l'œuvre. De là des formes plus régulières, idéalisées dans un sens géométrique.

Le plus souvent la plante, le rameau, le bouquet, la feuille, s'inscrivent dans une *ligne enveloppante* (1) et leurs parties se dirigent suivant des courbes d'axe plus ou moins régulières *(fig. 175 plus loin).* On supprime ainsi le désordre provenant de causes accidentelles et l'on introduit un ordre inhérent à l'ouvrage auquel s'applique le décor.

En matière de flore ornementale l'expression gît surtout dans le *dessin*, dans un dessin relativement simple et clair. « Le dessin, dit Töppfer, est la pensée elle-même et la couleur n'est qu'un moyen de la compléter (2). » « Le dessin, dit à son tour Lamennais, a un rapport direct avec la pensée ; la couleur, un rapport direct avec la sensation. » « Avec le dessin on exprime une émotion : c'est l'élément moral ; avec la couleur, qui est un complément plein de charme, on exprime une sensation (3). »

1. V. fig. 76, 77 et 78 de Ruprich-Robert.
2. *Menus propos.*
3. Ruprich-Robert.

§ II. — HISTORIQUE DE L'ORNEMENT VÉGÉTAL.

L'ornementation végétale des anciens se caractérise par un petit nombre de types et d'abondantes répétitions d'ornements très stylisés et distribués suivant des ordonnances eurythmiques. Rien de plus frappant sous ce rapport que l'art de l'Égypte et celui de la Grèce. Les Égyptiens ont surtout représenté le *lotus* (1).

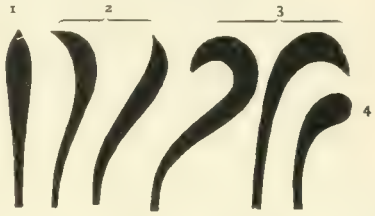


Fig. 123. — Éléments variés des palmettes grecques.

On serait tenté de croire que les Grecs se sont inspirés, en outre, de la fleur du chèvre-feuille pour varier leurs palmettes *(fig. 126 à 130)*, dérivées apparemment elles-mêmes du lotus (2). Celles-ci sont formées de quelques types de pétioles : *droits* (1), *ondulés* (2), *enroulés en crosses* (3), *arrondis* (4), *aigus (fig 123).* Les palmettes

Fig. 124. — Acanthe.

Fig. 125. — Feuille d'acanthe.

que les Grecs ont composées avec des éléments si simples sont remarquables par leur

1. V. *Architectural Record*, mars 1894, p. 263, et sept. 1890, p. 88.
2. Toutefois plusieurs auteurs, notamment Owen-Jones, croient que la palmette grecque est une création pure sans imitation du chèvre-feuille.

élégance, leur gracilité et la jolie pondération des pleins et des vides.

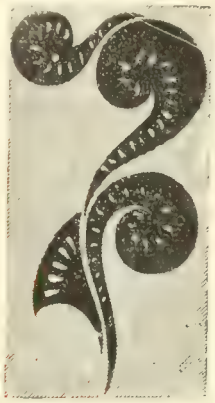


Fig. 126.

Un autre type végétal qui prend chez les Grecs une place aussi importante que la

Fig. 127.

palmette, c'est la *feuille d'acanthe (fig. 124 et 125)*, qui croissait en abondance sur le

Fig. 128. — Palmettes grecques

sol de l'Hellas. L'acanthe est à la sculpture ce que la palmette est à la peinture. Cette belle feuille, si large dans son ensemble, si richement dentelée et nervée, satisfit pleine-

Fig. 129. — Palmettes et culots.

ment les sculpteurs et les architectes grecs plus amoureux de pure beauté que de va-

Fig. 130. — Palmettes et culots.

riété, et ils cherchèrent peu à varier le chapiteau corinthien dont elle fut l'ornement caractéristique.

Fig. 131. — Cymaise omaine ornée d'acanthes.

On distingue l'acanthe épineuse et sauvage (branche ursine) et l'acanthe molle

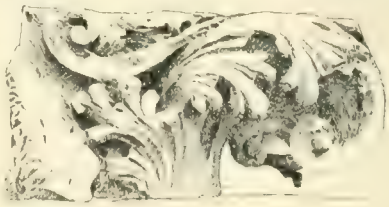


Fig. 132. — Crosse d'acanthe de la Renaissance. Cathédrale de Tours.

(sans épines). Les deux variétés furent employées chez les Grecs et chez les Romains.

Depuis que Callimaque en garnit le chapiteau corinthien, l'acanthe se multiplia dans le décor antique ; elle fournit l'ornement des antéfixes, des cymaises *(fig. 131)*, des modillons, le fleuron du monument de Lysi-

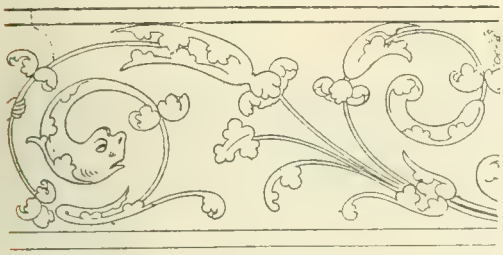


Fig. 133 — Rinceau, culots.
Frise au château de Vaux de Cernay.

crate, les roses des caissons du Parthénon, les culots et les feuilles des rinceaux et des frises, etc. On la retrouve dans les rinceaux sassanides et dans les chapiteaux byzantins. A la Renaissance elle redevient l'élément inévitable de toute composition feuillée *(fig. 132)*.

Ce n'est que dans les derniers temps de l'art grec qu'apparaissent les rinceaux enroulés qui devaient prendre un si grand développement dans le décor architectural des Romains *(fig. 134 et 135)* (1).

Chez ces derniers la beauté sagement contenue des Grecs est remplacée par un luxe exubérant. Les éléments du décor deviennent des feuillages développés, de véritables frondaisons formées de l'acanthe comme essence ordinaire. On représente aussi de grosses guirlandes de laurier, de chêne, etc., et l'on mêle à la feuille la fleur sous forme de roses très complexes, appelées surtout à décorer le fond des caissons.

Les Byzantins reprennent l'ornementation de l'Asie et de Rome.

Fig. 134. — Frise romaine peinte.

Les Arabes, très pauvres au point de vue floral, empruntent leur ornement principal à la fougère argentée.

Flore médiévale. — Le moyen âge a adopté un principe tout nouveau : les plantes sont employées en nombre infini d'espèces et prises dans la flore locale. Toutefois, comme l'a justement fait remarquer M. F. Lambin, à qui nous ferons de nombreux emprunts, l'on s'en tient à l'imitation de la *feuille*, à l'exclusion presque complète de la fleur, du moins dans la sculpture monumentale ; et l'on en tire de si merveilleux effets, que la dernière période est qualifiée de gothique *fleuri*, bien que la fleur n'y figure pas. Crochets, fleurons, culots, rinceaux ne sont formés que de feuilles courbées, recourbées, épanouies en bouquets,

1. V. *Moniteur des architectes*, année 1874. *Propylées* — 1870, *Temple de la Victoire*.

donnant l'idée d'une efflorescence véritable *(fig. 136)*.

D'ailleurs la fleur était rare à cette époque, comme on peut en juger par les jardins figurés comme fonds de tableaux dans les manuscrits. Elle n'apparaît abondante que dans les miniatures, mais sous des traits tout conventionnels.

L'ornement végétal roman ne nous fournit que quelques types élémentaires, comme

Fig. 135. Bande verticale.

prélude aux richesses de la flore qui tapisse les piliers des cathédrales gothiques (1). Elle n'a guère connu d'essence vivante que l'acanthe, dont elle tira un parti superbe. Cependant, à la veille de la transition, cette plante exotique connaît deux rivales indigènes, *l'arum* et *le nénuphar*.

Les sculpteurs romans mêlent ces deux feuilles d'eau à la feuille d'acanthe, qui se transforme graduellement en feuilles de vigne.

Fig. 136. — Épis gothiques fleuragés

L'*arum* (ou *pied de veau* ou *gouet*) croît dès le printemps dans les endroits humides, dans les bois ombragés, sur le bord des

Fig. 137 Naturel.

Feuille d'arum.

Fig. 138. — Stylisée (1).

ruisseaux. Il paraît avoir été pris au moyen âge pour le symbole de la puissance créatrice de l'homme (2). La feuille d'*arum*

1. L'étude de la flore gothique avait été quelque peu négligée jusqu'ici. Desmoulins * lui a consacré une notice d'une vingtaine de pages ; Laubinet a déterminé 25 essences de la cathédrale de Reims ; E. Woillez ** a donné une notice sur les aroïdes ; voilà tout ce qui avait paru, en outre des belles pages, quelque peu erronées d'ailleurs, de Viollet-le-Duc, sur la Flore *. M. Lambin a été bien inspiré, en reprenant ce beau sujet dans sa *Flore gothique*

1. D'après M. E. Lambin.

2. Woillez, *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie. (Mém. des antiquaires de Picardie)*, t. IX, 1848.

* Ch. Desmoulins, *Considérations sur la flore murale* dans le *Bull. monumental*, t. XI, 1845.

** E. Woillez, *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie*, etc., dans les *Mém. des Antiquaires de Picardie*, t. IX, 1848.

* *Dictionnaire rais. d'archit.*, art. Flore.

J. B. Giraud. Documents pour servir à l'histoire de l'ornement au moyen âge et à la Renaissance

(fig. 137 et 138) est la feuille primordiale de l'ornement gothique. C'est elle qui a formé le décor à *crochets* des chapiteaux que l'on rencontre partout. Au sommet de cette feuille s'épanouit souvent une grappe,

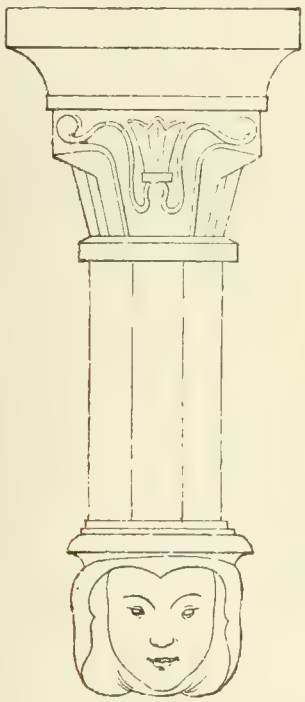


Fig. 139. — Nénuphar. Lavacrum de l'abbaye de St-Bavon à Gand.

un bouquet d'une essence plus riche, vigne, trèfle, renoncule, chêne, etc. Dans l'interprétation romano-gothique elle prend une forme en fer de lance.

Fig. 140. — Chapiteau de la cathédrale de Meaux, d'après M. l'abbé Jouy.

On en voit un bel exemple dans des chapiteaux de la cathédrale de Meaux. (Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 501.)

Le *nénuphar (fig. 142 et 143)* étale sur les étangs sa large feuille plate et ovale, et sa fleur blanche et touffue; il est l'emblème de la pureté chrétienne [1]. Sa feuille, au large contour sévère, se prête à des applications décoratives monumentales *(fig. 141)*.

Le nénuphar apparaît dans la sculpture de la deuxième moitié du XIIe siècle *(fig. 139 à 144)*. Les artistes de cette époque l'ont fortement stylisé et interprété d'une manière parfois bizarre. Tantôt ils présentent la feuille de

Fig. 141. — Rinceau de nénuphar (miniature).

Fig. 142. — Nénuphar au naturel.

face, tantôt en la coupant en deux et chaque moitié ressemble à un

Fig. 143. — Nénuphar stylisé.

cimier de casque. On voit à Saint-Julien-le-Pauvre à Paris un chapiteau présentant une des plus belles applications du nénuphar.

Essences gothiques. — Bientôt apparaissent le *plantain* des champs et la *fougère* des bois. A partir de ce moment la nature devient pour l'artiste un trésor inépuisable.

Viennent bientôt, à peu près par ordre

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. d'archit.* — V. *le Coloriste*, 15 mai 1896, p. 15.

chronologique, le *trèfle*, la *renoncule*, la *chélidoine* (ou l'éclair des montagnes), l'*ancolie*, le *chêne*, le *figuier*, le *lierre* et le *rosier*. Telles sont les plantes qui forment le fond de la flore romano-gothique. En général elles ne sont pas symboliques.

Fig. 144. Nénuphar. Église de Lillers (Nord).

Vigne. — Au moment où le style ogival se dégage définitivement du roman, dit M. Lambin, apparaît dans la sculpture une

Fig. 145.

Fig. 146.

feuille qui laisse loin derrière elle l'acanthe grecque dont elle paraît dériver, et qui est la base de la flore gothique, c'est la vigne *(fig. 145 et 146)* [1], apportée d'Orient en Gaule. On la trouve partout depuis l'humble église de village jusque dans la cathédrale. Cette prédilection a une double raison d'être. C'est la plante symbolique et mystique par excellence ; elle est, par son fruit, l'emblème de la sainte Eucharistie ; jadis elle avait été le symbole préféré

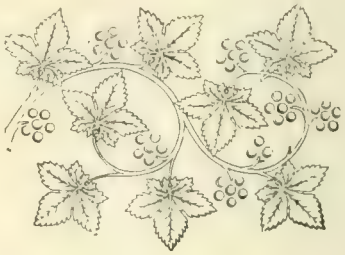


Fig. 147.

de Bacchus. Toujours, pour les poètes, elle a figuré l'automne en rappelant les vendanges.

Quand elle se substitua, au XIIe siècle, à l'acanthe antique, elle était à deux échancrures, et à trois groupes de lobes *(fig. 146)*. La vigne du XIIIe siècle *(fig. 149)* tend à revenir à la nature *(fig. 156)*; celle du XIVe tient le milieu entre la nature et l'interprétation et se distingue parfois par quatre

Fig. 148. — Rinceau de vigne ondulée (2).

échancrures et un dentelé plus prononcé *(fig. 147 et 148)*. Enfin, au XVe siècle, apparaît la feuille de vigne naturelle, mais ondulée et déchiquetée.

La vigne, bien à sa place en Champagne, s'étale triomphante sur les chapiteaux de la cathédrale de Reims, surtout sur le fameux chapiteau dit des *Vendanges* [3].

1. D'après M. Lambin.
2. D'après Viollet-le-Duc.
3. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 152 et année 1897, p. 230.

Dans la fig. 154 on la voit appliquée à l'ornement de la menuiserie.

Trèfle. — Le trèfle *(fig. 150)*, symbole

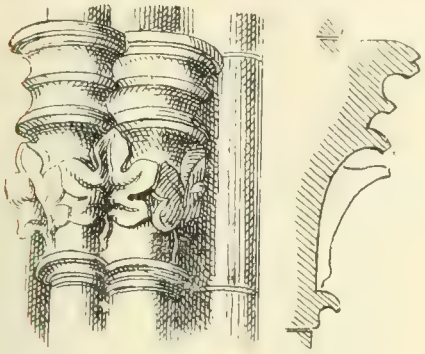


Fig. 149. — Vigne stylisée par simplification.

trinitaire et emblème de la Verte Érin, est, avec la vigne, en quelque sorte le type des fleurs stylisées. Ses feuilles abondent

Fig. 150.
Trèfle au naturel. Trèfle stylisé.

sur les chapiteaux de N.-D. d'Amiens. On le voit au deuxième pilier de droite de la nef de N.-D. de Paris, et au premier de

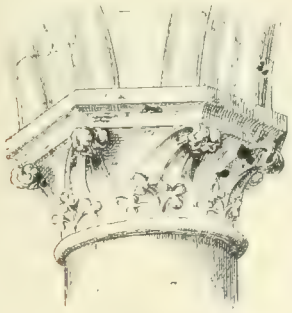


Fig. 151. — Église de Sébourg.

gauche, battu par le vent ; ce chapiteau fait l'admiration des connaisseurs [1]. Il décore le chapiteau ci-contre de l'église de Sébourg *(fig. 151)*. On le voit aussi dans le beau chapiteau de la cathédrale de Meaux, dessiné par M. le chanoine Jouy, que nous avons reproduit autrefois [1] et dans une miséricorde de stalle *(fig. 153)*.

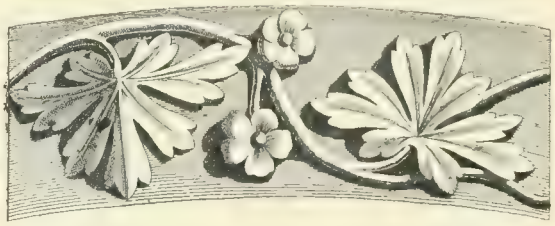


Fig. 152. — Renoncule. Cathédrale de Chartres.

Renoncule. — Il y a deux sortes de *renoncules* dans la nature : l'une, très découpée avec les deux lobes inférieurs détachés à la base du lobe du milieu ; l'autre, avec

Fig. 153 — Miséricorde d'une stalle, ornée de trèfles.

les trois lobes qui se tiennent. Les sculpteurs gothiques ont reproduit les deux. On en voit dans les galeries sous la rose de S. Jean

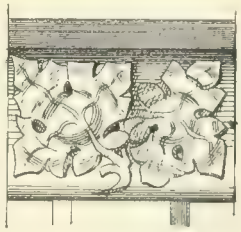


Fig. 154. — Corniche en bois, ornée de feuilles de vigne.

des Vignes à Soissons et à N.-D. de Paris. La Sainte-Chapelle de Paris en est remplie, ainsi que la cathédrale de Meaux. En voici

1. V. E. Lambin, *ouv. cité.*

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 306.

un bouquet superbe tiré du portail nord de Chartres *(fig. 155)*.

Fig. 155. Renoncule. Cathédrale de Chartres.

Chélidoine. — Rien de plus charmant que la feuille de chélidoine *(fig. 158 et 159)*,

Fig. 156. — Église de Chennevieres

dont les lobes *à dents rondes* ont une grâce

Fig. 157. Chélidoine du XIVe siècle, à Saint Jean des Vignes à Soissons, d'après M. Lassus.

parfaite et dont le port est plein de majesté. Aussi les sculpteurs du moyen âge l'ont-ils traitée d'une façon très remarquable; ils en ont fait un chef-d'œuvre dans le

Fig. 158.
Chélidoine stylisée.

Fig. 159.
Chélidoine au naturel.

chapiteau du premier pilier qui sépare les deux nefs latérales droites de N.-D. de Paris. Sur la façade, les grands bandeaux

Fig. 160.
Ancolie stylisée.

Fig. 161.
Ancolie au naturel.

de chélidoine occupent toute la largeur du monument. Notre-Dame de Paris est la cathédrale de la fougère, de la chélidoine et de la vigne [1]. Retournée sur elle-même cette feuille donne d'admirables crochets.

Fig. 162.
Cathédrale de Chartres.

Ancolie. — L'ancolie *(fig. 160 et 161)* offre une fleur complexe, mais qui donne à l'analyse des formes expressives et gracieuses. Les pétales roulés en forme de cornet se tournent vers la terre, tandis que leurs extrémités arrondies se relèvent vers le ciel avec un air de démence [2], ce qui a fait adopter cette fleur comme emblème de la folie.

1. D'après le F. Marès.
2. E. Marchand, dans le *Coloriste Enlumineur*.

La feuille est richement découpée en trois lobes redentés, comme ceux de la renoncule et de la chélidoine ; mais ils sont très détachés, et les lobes latéraux ont au-dessous une large échancrure.

Fig. 163.
Chêne stylisé.

Fig. 164.
Chêne au naturel.

L'ancolie a fourni les feuilles et les crochets du premier pilier de gauche du chœur de Saint-Denis, qui est un des plus beaux piliers qu'on puisse voir. Elle a été employée

Fig. 165. — Chêne au naturel

dans la miniature dès le XIIe siècle [1]. On la voit à la cathédrale de Chartres *(fig. 162)*.

Chêne. — Consacré à Jupiter, le chêne *(fig. 163, 164 et 165)* est l'emblème de la force ; autrefois les couronnes civiques étaient tressées de chêne ; c'était la marque

1. Marchand, *Coloriste*, 1896, p. 2. V. Grasset.

la plus éclatante de la valeur du soldat. Ce fut l'arbre national de la Gaule, et le gui,

Fig. 166. — Glands de chêne [1].

parasite du chêne, fut la plante sacrée des Druides.

Fig. 167.

Il a été reproduit avec art à Bourges et surtout à Chartres avec prédilection. Il

Fig. 168.
Chêne.
Vignette.

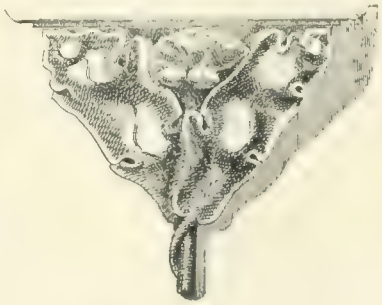


Fig. 169. — Les stalles de Cornelymunster
(d'après M. de Fizenne).

abonde au XIVe siècle. Au XVe, il se voit accompagné du gland. Il est alors allongé,

1. E. Lambin, *loc. cit.*

pointu et se rapproche comme aspect du chardon. Voici *(fig. 166)* un joli décor de panneau de menuiserie fait avec son

Fig. 170 — Figuier au naturel.

gland, du F. Marès, directeur des Écoles St-Luc et *(fig. 169)* une miséricorde de stalle ornée de sa feuille.

Fig. 171

Figuier au naturel — Figuier stylisé.

Le *figuier (fig. 170 et 171)* signifie douceur, fécondité. Il est resté l'arbre sacré

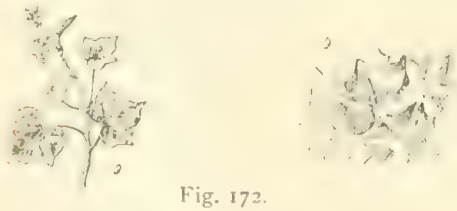


Fig. 172.

Lierre au naturel — Lierre stylisé

des Indiens, qui le plantent près de leurs temples et de leurs tombeaux. Ses larges échancrures lui donnent un aspect sévère. Le moyen âge l'a simplifié dans la sculpture ; il est rendu avec art en particulier dans la cathédrale de Bourges.

Fig. 173. — Lierre stylisé.

Le *lierre* grimpant *(fig. 172)* est le symbole des affections impérissables; il meurt

Fig. 174. — Lierre au naturel et lierre stylisé.

où il s'attache. Il tapisse les murs; il est un accessoire naturel du décor des édifices. Il

Fig. 175. — Lierre stylisé (vignette).

était consacré à Bacchus. En Grèce, l'autel de l'Hyménée était entouré de lierre, et l'on

en présentait une branche aux nouveaux époux comme symbole d'un nœud indis-

Fig. 176. — Cathédrale de Meaux Chapiteau orné de lierre.

soluble. On a quelquefois représenté l'ingratitude sous la figure du lierre qui étouffe

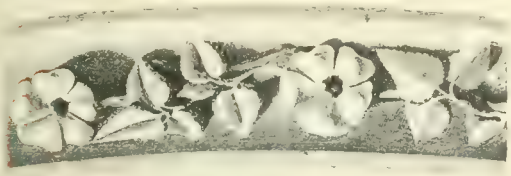


Fig. 177. — Églantier à N.-D. de Paris.

son soutien. Sa forme simple, inscrite dans un pentagone, est très décorative *(fig. 172 à 176)*.

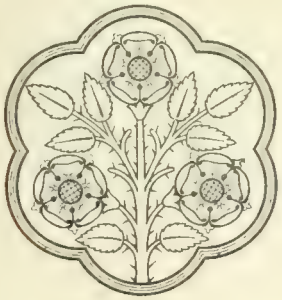


Fig. 178. — Rose symbolique (vignette).

Le *rosier (fig. 177 et 178)* figure au moyen âge avec ses feuilles plus souvent qu'avec sa fleur. Aujourd'hui celle-ci est la reine des fleurs, symbole de l'amour, et ses épines figurent les peines inséparables des joies terrestres. Le rosier sauvage ou l'églantier se voit à la porte rouge de N.-D. de Paris, à Chartres, sur la porte de

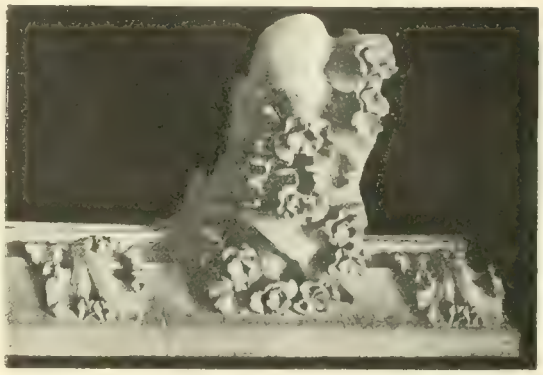


Fig. 179. — Chicorée à la cathédrale de Troyes

N.-D. de Boulogne. La rose signifiait au moyen âge le sang des martyrs. « La rose s'épanouit près des eaux vives [1]. » La

Fig. 180. — Fougère stylisée.

rose mystique était l'emblème de la Vierge Marie.

La *chicorée* abonde au XVe siècle.

Sur les rampants des frontons *(fig. 179)*

1. *Spicil. Solesm.*, t. II, p. 414.

Fig. 181.

et des pinacles sa feuille apparaît en forme

Fig. 182. Vigne allongée Cathédrale de Meaux

de tête de dauphin ; c'est un des caractères distinctifs de l'époque.

Mentionnons encore l'*armoise* qui se rencontre à la cathédrale de Meaux et à celle de Chartres ; l'*ananas* qui, comme l'artichaut de nos jardins, a donné un des plus beaux motifs figu-

Fig. 183. — Crochets de pignons à feuilles de mufflier.

rant dans les diaprages des peintures murales comme des tissus ; l'*aulne* dont la feuille simple garnit les chapiteaux de l'abbaye d'Aulne ; la grande *berce*,

Fig. 184.

Chapiteau de l'église de Champigny, d'après M. E. Lambin.

qui a fourni un si beau décor à certain cul de lampe de Saint-Jean des Vignes à Soissons (v. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 328) ; le *cresson*, dont voici *(fig. 184)* une application charmante ; l'*érable*, qui orne la clef de voûte qu'on trouvera ci-après *(fig. 185)*, le *mufflier*, qui décore souvent les crochets des chapiteaux et des pignons

(fig. 183); la *fougère*, sur laquelle nous devons insister.

Fougère. Le long d'une tige qu'un duvet recouvre encore, sont attachées d'autres

Fig. 185. — Érable.

tiges minuscules parallèlement disposées, qui, elles aussi, s'arrondissent et se recro quevillent *(fig. 181)*. Les feuilles basses sont

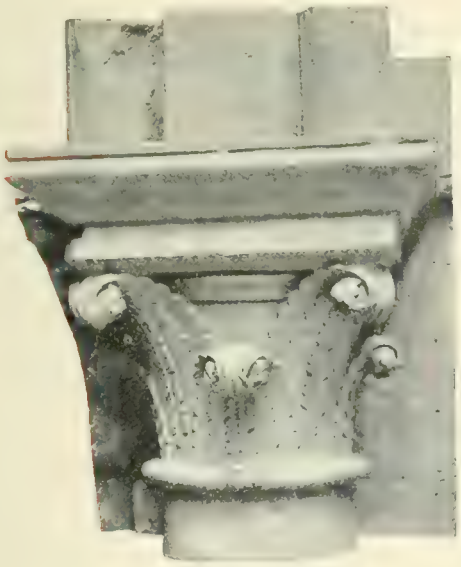


Fig. 186. — Chapiteau de fougère.

déjà développées alors que les extrémités des volutes ne sont encore que des em bryons enveloppés dans une ouate protectrice. Cette crosse gracieuse [1] a donné l'idée des crochets enroulés qui décorent les angles des chapiteaux et qui garnissent les rampants des pignons. Parfois, comme

Fig 187.

on le voit dans la figure 167, on représente l'ensemble de la feuille, mais en simplifiant singulièrement sa forme, à tel point que

Fig. 188. — Lis au naturel.

chaque tige latérale n'est rappelée que par un lobe ; et l'on ne reproduit que l'allure de l'ensemble.

M. Lambin a présenté à nos lecteurs des

1. E. Marchand, *Le Coloriste Enlumineur.*

spécimens de fougère stylisée dans des chapiteaux de la cathédrale de Laon [1]; nous croyons devoir reproduire l'un d'eux *(fig. 186)*.

Fig. 189. — Lis stylisé.

Fig. 190. — Lis stylisé.

L'*iris (fig. 187)*, une des fleurs les plus opulentes de forme, présente en outre des feuilles rubannées, aux courbes gracieuses et chères à l'art nouveau. L'*iris* fut utilisé à l'époque de la transition romano-gothique.

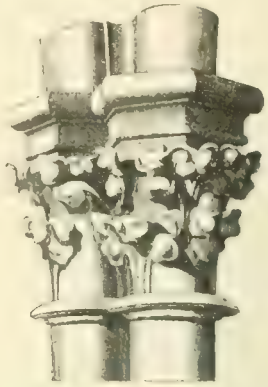


Fig. 191. — Hépathique de N.-D. de Paris.

On dit qu'il a donné naissance au lis héraldique; d'aucuns revendiquent cet honneur

Fig. 192 [2]. — 1. Sainte-Chapelle de Paris. — 2. Diplôme de Charles V. — 3. Château d'Amboise (Charles VII). — 4. Château de Versailles (Bourbons).

pour l'antique lotus. L'église de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, est pleine d'iris.

L'*hépathique (fig. 191)* est une petite feuille simple et gracieuse, qui ressemble

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 46.
2. D'après E. Marchand.

au lierre et au trèfle. Les sculpteurs du moyen âge l'ont imitée sur leurs chapiteaux et en ont fait aussi de gracieux bandeaux. On la voit à Saint-Pierre d'Ivry (Seine).

Le *lis (fig. 188)*, symbole de pureté, emblème des vierges, fut stylisé à diverses époques. Nous en avons donné un bel exemple (*fig. 611*, t. I), tiré du soubassement de la façade de N.-D. de Paris. Voici *(fig. 189)* le tracé élémentaire d'un lis stylisé pour le décor mural et *(fig. 190)* un lis héraldique sculpté.

La *scabieuse* se voit sculptée à la cathédrale de Bourges.

Fig. 195. Rinceau de sagittaire.

Fig. 193.

Le *chrysanthème*, si apprécié de nos jours pour sa fleur opulente, aurait été, selon

Fig. 194.

Viollet-le-Duc, cultivé déjà par les artistes gothiques, mais pour sa feuille, notamment dans certain chapiteau de la cathédrale de Meaux ; M. Lambin fait observer que cette plante n'est connue en France que depuis le XVIIIe siècle.

Plantain. — Le plantain *(fig. 193)* est représenté souvent sur la corbeille des chapiteaux les plus simples de l'époque romane. Les sculpteurs ont su tirer un parti charmant de cette modeste plante. Ils ont composé avec elle les chapiteaux du chœur de N.-D. de Paris. Il accompagne souvent le nénuphar. Quelquefois il se montre avec ses nervures, quelquefois interprété et simplifié *(fig. 194)*.

Fig. 196. — Houx.

Qui ne connaît le *sagittaire (fig. 195)*, à la tige droite émergeant des eaux tranquilles, à la grande feuille à pointe de dard, aux petites feuilles massivement groupées ? On le voit figuré à la cathédrale de Reims parmi les feuillages encadrant les bas-reliefs de la paroi intérieure du grand portail.

Fig. 197. Ondulation. Hôpital de Louvain, végétation bouclée et déchiquetée.

Fig. 198. Chardon stylisé.

Procédés décoratifs. — Le XIIIe siècle prend ses modèles parmi les jeunes pousses de petites plantes et les interprète selon les besoins du décor. Au XIVe, on reproduit la végétation dans sa maturité et les feuilles au naturel, sauf les modifications commandées par l'art sculptural ; l'*ondulation* accentue le modèle ; on marque les nervures des feuilles en creux ; on les aligne en deux rangs de bouquets dans les chapiteaux ; on leur laisse la liberté dans les rinceaux et les frises. Le XVe siècle applique les procédés

de *mutation* et de *section* des feuilles. Alors on abandonne les essences précédentes, sauf le chêne et la vigne dont les lobes deviennent aigus, et la belle flore vigoureuse du XIVe siècle fait place à des essences plus déchiquetées, au *houx (fig. 196)*, au *chardon (fig. 198)*, au *houblon* (Saint-

Fig. 199. — Musée des Augustins, Toulouse.

Ouen de Rouen, culs-de-lampe des nefs), à la *chicorée*, aux *algues* marines.

On découpe profondément les nouvelles feuilles *(fig. 197 et 200)*, qu'on accompagne souvent des fruits de la plante.

A la fin du XVe siècle la végétation apparaît flétrie, desséchée, bouclée et amaigrie. On compare cette végétation à des ouvra-

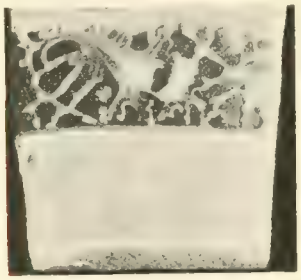


Fig. 200. Sculpture à Caen.

ges de dentelles, ce qui n'est pas en faire l'éloge. Les sculpteurs de la première époque avaient montré une préférence marquée pour les petites plantes ; ceux de la dernière s'attaquent aux gros végétaux et les rendent avec exactitude : chêne, érable, hêtre, poirier, châtaignier, saule, lierre, l'hellébore, liseron, le chanvre.

Insistons sur les procédés d'*interprétation* employés au moyen âge. Pour donner au végétal la forme sculpturale, on supprime les détails peu appréciables, on fait souvent disparaître les *dents* de la feuille, on retranche les parties pouvant nuire à la netteté de l'aspect, on élargit le pétiole, mais on conserve les grandes échancrures et surtout le mouvement de la feuille et de la fleur.

Parfois on combine différents végétaux. Le *crochet* du chapiteau est souvent formé d'une large feuille d'arum au sommet de laquelle s'épanouit une fleur de mufflier ou des feuilles de vigne enveloppant du raisin, ou encore un bouquet de trèfles comme on le voit à N.-D. de Paris (1).

D'ailleurs les procédés d'imitation varient avec les applications. Nous venons de parler de ceux de la sculpture ; ceux de la peinture sont autres, et consistent à aplatir la feuille, à dégager la fleur de sa tige, à adopter des tracés géométriques.

Dans la miniature, on emploie les procédés des *replis* et des *retroussis*, nés des effets accidentels produits dans les herbiers.

1. Voici, selon M. Lambin *, les procédés d'*interprétation* de la feuille usités au moyen âge.

a. — Simplifier la forme en gardant le contour
l'échancrure.
le mouvement.

b. — Élargir le pétiole pour donner une base en rapport avec les contours.

c. — Présenter la feuille tantôt de plat, tantôt de dos. Présenter de plat le lobe du milieu et de dos les autres côtés ou inversement.

d. — Donner au milieu du chapiteau le type de la feuille dans toute son ampleur ; disposer les autres feuilles d'une manière mouvementée.

Le plus souvent le chapiteau est formé de feuilles d'arum dégénérant à l'extrémité en un bouquet formé de feuilles interprétées sur la corbeille.

L'interprétation est la règle au XIIIe s. — Au XIVe elle fait place à *l'imitation* combinée avec *l'ondulation*.

XIVe s. — *Onduler*. On ne fait subir aux feuilles que

* *La flore des grandes cathédrales.*

Le sculpteur gothique a tiré de la feuille presqu'exclusivement tous les plus riches effets du décor. L'enlumineur a commencé à faire apparaître, d'abord modestement, la fleur et ses richesses de couleur au milieu des végétations tout idéales, aux feuilles multicolores elles-mêmes, du décor des manuscrits. Au XVIe siècle, la fleur était encore d'une simplicité extraordinaire.

A la Renaissance, l'emploi plus fréquent de la fleur amollit l'ornement. On commence à la considérer dans sa valeur propre, plutôt que comme motif décoratif assujetti au cadre. On lui donne de l'air dans les panneaux qu'elle occupe et ainsi s'altère le sentiment de son rôle. Bientôt la plante fleurie prolongera ses tiges et les fera s'élancer avec une extrême liberté aux extrémités de la composition, où elles iront finir leur course en s'évanouissant comme un son qui s'éteint dans le lointain.

L'application de la fleur s'accentue à la fin du XVIe siècle : beaucoup de fleurs sont importées d'Italie. Pierre Vallet publie « *Le jardin du roy très chrétien Henry IV* », puis, Daniel Robel, le « *Theatrum florae* ». Plus tard Gaston d'Orléans s'entoure de peintres de fleurs et fait faire un recueil de peintures de toutes les fleurs des jardins de Blois. Ce fut l'origine de *la collection des vélins*, conservée au Museum d'histoire naturelle.

Au XVIIe siècle l'application artistique de la fleur se ressent de sa figuration appropriée à l'étude de la botanique. On tire de la fleur sans modification, sans stylisation, des effets décoratifs s'appliquant à tout. B. Monnoyer fut le maître de cette école réalistique.

L. Cloquet.

(A suivre.)

---

les simplifications commandées par l'art sculptural ; mais on ondule, on plisse les feuilles de manière à donner un modèle vigoureux.

Nerver en creux.

Aligner. — On aligne les feuilles sur deux rangs dans les chapiteaux ; on leur laisse la liberté dans les rinceaux et les frises.

XVe s. — Au XVe siècle prévalent les principes de *mutation*, de *section* et de *découpage*.

Mutation. — Sauf la vigne et le chêne, on abandonne les essences précédentes pour les remplacer par des espèces à lobes pointus

Section et découpage. — Découper profondément les feuilles ; c'est une manière particulière d'interprétation. La vigne ressemble au houx.

Le fruit accompagne souvent la plante.

ERRATA. — A la page 35 de la livraison de janvier, 20e ligne de la 1re colonne, au lieu de : *au moyen âge*, lisez : *aux siècles passés*.

Mélanges.

De la restauration des Monuments en Belgique et ailleurs.

LA restauration des monuments que nous a légués le moyen âge a le don de faire surgir de temps à autre des polémiques ardentes et des jugements qui dénotent une passion, parfois un peu factice. La passion prend les allures de la conviction, elle donne un certain mouvement au style, l'écrivain paraît inspiré par l'amour de l'art. Au bruit qui se fait à propos de questions qui peuvent être examinées avec calme et à l'aide d'arguments fondés, on est surpris par tant de véhémence ; ce sont souvent des objurgations, des clameurs, des affirmations indignées qui ont quelque chose d'étrange ; ce ton n'a rien de commun avec une discussion qui aurait pour objet d'aboutir. On pourrait se demander s'il s'agit de sauver les monuments historiques par les procédés qui ont sauvé jadis le Capitole de Rome, ou bien si les auteurs de tout ce bruit n'ont d'autre but que d'appeler l'attention sur leur propre personne, et de se créer ainsi une notoriété utile. Le moyen a déjà servi quelquefois, et c'est peut-être, pour les impatients, un des plus commodes.

C'est ainsi qu'un périodique français, *La Chronique des Arts*, a publié, il y a quelque temps, une suite d'articles sur tout ce qui se fait en Belgique dans le domaine de l'art, et notamment sur la restauration des monuments. La Belgique est un petit pays, très vivant, très artiste, et qui, malgré les ravages des Gueux au XVIe siècle, les invasions de la Révolution avec ses vandalismes et ses démolitions, a conservé encore un très grand nombre de monuments, pour la plupart des églises encore consacrées au culte, ou des objets d'art qui en proviennent. C'est aussi un pays très religieux dans les masses ; le peuple, et ici j'entends toutes les classes de la société, s'accommoderait fort mal d'un régime qui ne verrait dans les édifices du culte que des monuments du passé, n'existant que pour le plaisir des curieux et des archéologues : ce sont à ses yeux des monuments vivants ; le peuple y va prier, méditer et rendre gloire à Dieu, comme l'ont fait les générations qui l'ont précédé ; il veut les entretenir, les conserver et les orner, pour les générations qui viendront s'y agenouiller à leur tour.

J'admets qu'il peut y avoir dans la manière de réparer, de consolider, de restaurer, — puisque c'est le mot consacré, — les monuments, certaine divergence de vues. Un architecte de beaucoup de talent, mais surtout archéologue de haute science, Viollet-le-Duc, écrivait, il y a quarante ans, en parlant de « restauration », que le mot et la chose sont modernes. Cela est exact. Mais après bien des tâtonnements, des erreurs et des systèmes, on est généralement d'accord aujourd'hui sur les principes d'une bonne restauration.

En Belgique, les travaux d'entretien, de décoration et de restauration des édifices du culte et des monuments publics, se font sous la surveillance de la Commission royale des monuments, aidée des Comités, de correspondants provinciaux ; naturellement, on choisit pour les travaux de cet ordre, les architectes les plus capables, et, notamment, les artistes qui se recommandent par leurs études archéologiques.

A lire les articles de la *Chronique des Arts*, tout ce qui se fait dans ce domaine est mauvais, de tous points blâmable.

***

« En Belgique, dit l'écrivain belge qui tient la plume à la *Chronique des arts* et de la curiosité, toutes les églises, tous les édifices présentant un caractère d'art sont signalés par des Comités provinciaux à la Commission royale des monuments ; celle-ci, pour prouver son activité et assurer la parfaite conservation de l'édifice signalé, ne trouve généralement rien de mieux que d'en demander une restauration totale, — vœu toujours ratifié par le gouvernement. »

Ce sont là autant d'erreurs que de mots. M. Fierens-Gevaert a le malheur d'affirmer toujours sans rien prouver. Il s'avance avec une

étourderie vraiment incroyable sur des terrains qui lui sont inconnus, et croit suppléer à des informations précises par des objurgations et des critiques qui n'ont aucun fondement. Il parle des monuments belges et de leur restauration, comme il écrivait naguère de l'introduction de la couleur à l'huile dans la peinture murale en Italie par Baldovinetti. — Un de nos collaborateurs, M. Gerspach, qui connaît la Toscane et ses peintres au bout des doigts, s'est chargé de lui démontrer combien l'assertion était inexacte.

Aujourd'hui je suis obligé de répondre à M. F.-G. que tout, dans le passage cité, est inexact (1).

La Commission royale des monuments est une commission consultative; elle a très rarement une initiative à prendre, en ce qui concerne la restauration des monuments; encore moins les Comités provinciaux. Elle donne son avis, lorsque le ministre le lui demande; elle examine les plans qui lui sont soumis, et en surveille au besoin l'exécution. Tous ceux qui connaissent l'esprit qui anime cette Commission, savent qu'il est essentiellement conservateur; son principe est qu'au point de vue des restaurations, c'est dans le monument même qu'il faut en chercher les éléments, comme style, comme matériaux et comme dispositions. Elle sait parfaitement que la restauration la plus sobre est toujours la meilleure.

Mais encore une fois, les édifices civils et religieux en usage, les hôtels de ville, les églises affectées au culte doivent être traités dans des conditions particulières. On ne peut les considérer comme objets de musée intangibles, ni comme l'ornement d'un paysage dont le but suprême serait d'alimenter les rêveries du touriste. Une paroisse devient plus populeuse, souvent il faut agrandir l'église — cela s'est fait partout et à toutes les époques de l'art. Pour conserver un monument civil longtemps abandonné, ou qui a servi de magasin, il faut lui trouver une affectation et l'approprier, dans les meilleures conditions de l'art, à sa nouvelle destination. Cela est élémentaire; et presque toujours un architecte habile peut concilier l'esprit de conservation et le respect de l'art avec les conditions d'utilité.

* * *

En se livrant à ses passes d'armes contre tout ce qui se fait dans son pays pour la conservation et la restauration des monuments, le grand redresseur de torts prend devant les lecteurs de la *Chronique des arts* des attitudes un peu risquées, et qui ne laissent pas d'inspirer une certaine gaîté.

On sait que la Belgique possède encore un petit nombre de ruines d'abbayes, d'églises, de châteaux féodaux, pittoresques, intéressantes au point de vue de l'histoire, souvent instructives pour l'archéologue et l'artiste. L'état de ruine de ces monuments date généralement de la même époque, celle de la Révolution, et si on les abandonne à leur destinée, ils ne tarderont pas à disparaître du sol, après avoir figuré quelques années comme amas de décombres. Les plus remarquables sont les abbayes de Villers, d'Aulne et d'Orval; les châteaux de Bouillon, des comtes de Flandre à Gand, de Franchimont près de Spa, de Moha et de Logne dans la province de Liége. Les antiquaires et tous ceux qui s'intéressent à l'histoire du pays, se sont émus à juste titre, voyant d'année en année s'amoindrir, tomber pierre à pierre et enfin s'écrouler ces restes encore imposants et, au point de vue de l'art architectural, d'une haute valeur.

Le Gouvernement, d'ailleurs incité, sollicité de toutes parts, a consenti, — non à la restauration de ces ruines, — mais il a accordé des allocations pour des travaux de consolidation, de soutènement, de déblais et, dans certains cas, de fouilles. Ces travaux se font sous la surveillance de la Commission royale des monuments, avec le concours de tous les hommes soucieux du passé; ils sont dirigés avec prudence et économie.

Semblable préoccupation et les soins donnés à la conservation de cette catégorie de monuments ne semblent pas le fait d'esprits terre à terre, absorbés tout entiers par le soin des intérêts matériels. Il semble qu'il y aurait lieu d'applaudir à des travaux de cette nature et de savoir gré à

1. Notre Secrétaire, M. Cloquet, a convaincu d'inexactitude M. F.-G. par une série de faits, dans notre fascicule de janvier, pp. 82 et ss. Il les précise encore davantage dans la présente livraison.

un gouvernement qui y consacre les allocations nécessaires. Ce n'est pas ainsi que l'entend l'écrivain de la *Chronique des arts :* à la vue de ces travaux, il est sur le point de tomber en pâmoison; il avoue ingénument qu'il en perd la tête; écoutez plutôt :

« Mais où la raison se perd, où l'on ne trouve plus l'ombre d'une explication, où l'on se sent en présence d'une négation absolue non seulement de l'art, mais du plus simple bon sens, c'est devant les *restaurations de ruines !* On restaure les ruines des célèbres abbayes d'Aulne et de Villers. C'est un crime, une profanation. Il n'y a donc personne en Belgique parmi les membres du Gouvernement et des Commissions compétentes pour sentir le profond ridicule qui s'attache à la réunion de ces mots : *restauration de ruines !* »

Pardon, il y a en Belgique, même dans les Commissions compétentes, des hommes parfaitement à même de voir le ridicule où il se trouve, et même de s'amuser beaucoup de ces écrivains indignés s'armant de leur plume comme d'une férule, qui pourrait leur être appliquée à leur tour. Les étrivières sont parfois un très bon instrument d'éducation.

***

L'éducation artistique de M. F.-G. n'est pas encore complète. On me permettra, pour y ajouter quelque chose, de recourir à quelques souvenirs de voyage :

Il y a dix-huit mois à peine que, revenant de Constantinople et me trouvant à Athènes, comme tous les voyageurs, mon premier soin fut de monter à l'Acropole.

Ce n'est jamais sans émotion et sans un véritable recueillement que l'artiste, l'archéologue, ou simplement l'homme instruit, aborde cette incomparable citadelle athénienne, véritable sanctuaire de ce que l'antiquité nous a laissé de plus magnifique, réunion d'édifices échelonnés le long de la voie sacrée, sinon les plus anciens, du moins les plus célèbres du monde ! Avant d'arriver aux Propylées, qui forment comme le frontispice de cet ensemble de tant de ruines et de tant de grandeurs, je fus obligé, à mon regret, j'en conviens volontiers, de longer un petit chemin de fer de service, où une série de wagonnets chargés de blocs de marbre et d'autres matériaux, se trouvaient en destination de la montagne sacrée. Je me souvins alors, qu'il y aura bientôt un siècle, Chateaubriand, passant par le même chemin, devait enjamber les décombres classiques, et chercher parmi les bastions turcs et les batteries garnies de canons, les temples dévastés et les monuments en ruines du temps de Périclès et de Phidias. Les souvenirs de l'Itinéraire de Paris à Jérusalem me revenaient à l'esprit, et j'avoue que j'eusse préféré peut-être accompagner l'auteur du *Génie du Christianisme* dans l'étude des monuments que j'allais commencer.

Mais enfin les braves Turcs ayant été balayés un beau jour, on balaya ensuite leurs installations belliqueuses, leurs batteries, leurs retranchements, les travaux si pittoresques de leur établissement, on démolit la mosquée qui, dans le Parthénon même, avait succédé à l'église byzantine établie par les ducs d'Athènes. La civilisation et la science de l'antiquité s'établirent sur le plateau sacré. Il y avait beaucoup à faire. Aussi les travaux commencés depuis plus d'un demi-siècle se poursuivent encore. J'ai trouvé, hélas ! bonne partie de la façade ouest du Parthénon échafaudée ! Une partie était étrésillonnée au moyen de croix de Saint-André établies entre les colonnes en marbre pentélique, dont plusieurs sont cerclées en fer, avec des coins de bois chassés dans les cannelures !

En examinant l'une après l'autre ces admirables ruines, je pus me convaincre qu'on y travaillait ; je savais d'ailleurs que la plupart avaient été l'objet de quelque chose de plus que des réparations. Je vais citer quelques-unes de ces « réfections ». Aussitôt que l'on est arrivé aux Propylées, par le passage que l'on nomme la porte Beulé, nom du savant qui a fait de si savantes études sur les monuments grecs, on arrive au charmant petit temple de la Victoire Aptère (la Victoire sans ailes), dont la construction est probablement antérieure à Périclès ; il se dresse presque fièrement, et comme en vedette, auprès des Propylées.

Or ce petit temple avait été démoli en 1617,

(en 1751, on n'en voyait plus que les fondations à ras du sol). Il a été relevé dans les années 1835-36, par l'archéologue L. Rofs, et deux architectes du nom de Schaubert et Hansen ; ils en avaient recherché tous les fragments avec grand soin dans les décombres, et surtout dans les débris d'une batterie turque élevée en 1687. Cette restitution s'est poursuivie avec un tel désir de rétablir ce qui a préexisté, qu'une partie de la frise qui courait autour du temple au Nord et à l'Ouest ayant été enlevée par lord Elgin, et se trouvant actuellement au Musée britannique, on a fait exécuter à Londres des *moulages en terre cuite*, pour les mettre à la place des sculptures originales !

Les travaux de consolidation, qui se faisaient au Parthénon au moment de ma visite, sont dus en grande partie à l'initiative de M. Magne ; ils ont été commencés au mois de janvier 1896.

On travaille encore à l'Erechthéion, ce temple si original, avec son délicieux portique aux cariatides. Cette besogne de longue haleine a été commencée en 1842. C'est à l'initiative de la France que le travail a été entrepris; le déblai, qui a duré quatre ans, s'est fait sous la direction de M. Paccard, qui fit relever le célèbre portique dont on voit aujourd'hui des moulages dans tous les musées importants de l'Europe. L'Angleterre contribua à cette réparation par le moulage, également en terre cuite, de l'une des cariatides, dont l'original se trouve au Musée britannique.

Enfin, si nous descendons de l'Acropole dans l'ancienne ville d'Athènes, nous trouvons dans la rue des Trépieds, le monument si connu de Lysicrate, appelé aussi la lanterne de Diogène; lord Byron avait eu l'idée originale d'y établir sa bibliothèque, qui, alors, ne devait pas être bien volumineuse ; le monument a été réparé deux fois au siècle dernier, en 1845 et en 1892 aux frais du gouvernement français, dont il est resté la propriété, constatée par une inscription ; la France, à juste titre, s'en fait un honneur. Elle n'a pas fait l'acquisition du temple pour le dépecer et en emporter les débris chez elle, mais elle le couvre de sa protection, le conserve et le répare à ses frais, lorsque cela devient nécessaire.

Je pourrais continuer pendant quelques colonnes l'histoire de « la réparation de ruines » ; mais je pense qu'en voilà assez pour imposer une sourdine aux clameurs de M. F.-G.

Si nous ajoutons maintenant qu'Athènes est devenu depuis de longues années l'objectif de tous les savants du monde, que ses monuments sont l'objet d'études continuelles, persévérantes, poursuivies avec piété, je dirais presque avec idolâtrie; qu'il existe, dans cette ville, une École d'Athènes française, un institut archéologique allemand, que les élèves de l'École française à Rome y ont fait une série de restaurations sur le papier des monuments les plus remarquables, et qu'enfin tous les travaux de réparation, de consolidation, de fouilles et de réfection, comme on voudra les appeler, se poursuivent depuis plus de 60 ans sous les yeux d'archéologues d'une autorité incontestable et incontestée, on peut juger l'importance que l'on ajouterait aux objurgations de M. F.-G. citées plus haut. C'est tout au plus si on les accueillerait avec un rire qui, pour rester dans le ton local, serait « homérique ».

Et que l'on ne s'imagine pas que ces travaux destinés à conserver des monuments qui ont plus de vingt-cinq siècles d'existence, compromettent l'impression produite sur l'âme du spectateur : l'effet reste imposant, grandiose, saisissant ! C'est à peine si le visiteur de l'Acropole, même prévenu, s'en aperçoit ; n'étaient les rails du chemin de fer dont il vient d'être question, et quelques blocs de marbre dont la blancheur trop éclatante détonne auprès de ces colonnes aux tons d'ambre avec des reflets roses, le voyageur qui survient à l'heure où les ouvriers ne sont pas à leur besogne, peut croire que presque rien n'a été fait pour conserver les ruines grandioses à la science de l'antiquité et aux générations futures; l'impression reste prestigieuse.

Je n'en veux d'autre preuve que les accents pleins de lyrisme d'un voyageur qui a visité le Parthénon, il y a deux ans : écoutez plutôt.

« Ah ! que Renan a raison quand il écrit : « Il y a un lieu où la perfection existe : il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. L'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde... Voici que se révélait à moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je

veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale... » L'image, la photographie, le tableau, la description, tout cela est absolument impuissant à donner l'impression de la réalité. Il faut voir.....

« Le Parthénon, chef-d'œuvre de grandeur et de force : l'Érechtéion, réalisation de l'idéal ionien. Le Parthénon et l'Érechthéion : double cristallisation du génie grec (1). »

***

Mais avant de s'en prendre, avec autant d'audace que de légèreté, à des travaux de même nature, entrepris dans son propre pays, avec infiniment plus de réserve et de circonspection, l'auteur des articles de la *Chronique des Arts* devrait, non aller en Grèce et en Turquie, — dans ce dernier pays on suit le système de conservation qu'il préconise — ce serait peut-être le condamner à un voyage un peu lointain. Le gouvernement belge fait en ce moment réparer, consolider, étançonner les ruines de quelques abbayes qu'il est très désirable de conserver le plus longtemps possible. Mais que M. F.-G. prenne donc la peine de passer la Manche et de voir ce qui se passe en Angleterre, le pays le plus intelligemment conservateur, le plus soucieux de ses anciens monuments, qui existe.

Là, il trouvera une série de ruines grandioses d'abbayes qui, pour la plupart, appartiennent à des particuliers ; on ne les restaure pas, à la vérité, pas plus que l'on ne songe à *restaurer* les ruines d'abbayes en Belgique ; mais on a eu soin d'en déblayer les décombres, d'étayer les murs menaçant ruine, de replacer les pierres qui tombent, en un mot, de les entretenir et de prendre toutes les mesures nécessaires pour en assurer la durée. On les entoure de plantations charmantes, et si peut-être, comme l'église de l'abbaye d'Aulne, elles semblent parfaitement disposées pour y donner des conférences sur l'art, elles peuvent aussi, tout en conservant la poésie qu'inspirent les ruines, surtout lorsqu'elles sont entourées de végétation, être étudiées avec grand fruit par les architectes anglais, qui ne s'en font pas faute, et par les archéologues de toutes les nations.

1 Vau. Overmeyn, *Dans le Levant*, Bruxelles, 1895, p. 205.

***

Mais en Belgique on commet encore cette chose insensée, ce crime, cette profanation de restaurer les ruines de quelques châteaux féodaux ! A Gand, on a déblayé, dégagé par des fouilles, le château des Comtes qui, enterré sous des décombres, enfoui sous d'infectes masures, caché par d'affreux bouges, était ignoré de tout le monde ; on a mis au jour et consolidé les murs branlants et dégagé une série de constructions grandioses dont l'étude forme une véritable évocation de l'histoire ; tout ce travail a été conduit avec infiniment de soin, de tact et de discrétion par M. l'architecte de Waele, qui, dans les cas où une reconstruction était nécessaire, a cherché dans le monument lui-même les détails de la restauration. Il en est de même du château de Gérard le Diable, restauré avec beaucoup de science par M. Verhaegen.

Tout cela, comme d'ailleurs tout ce qui se fait en Belgique dans ce genre, ne vaut absolument rien ; car c'est chose convenue : restaurer des ruines est une aberration qui ne peut se justifier aux yeux du bon sens.

Puisque M. F.-G. a le bonheur d'être éclairé par le soleil de la France, ce qui lui donne assurément une supériorité manifeste sur les régions brumeuses où il a eu l'inconvénient de naître, je vais lui signaler quelques excursions où, sans sortir du pays où paraît *La Chronique des Arts*, il pourra trouver l'occasion de s'élever contre l'absurde manie de restaurer des ruines. Qu'il prenne un beau matin le train à Paris : en peu d'heures il pourra se transporter au château de Pierrefonds, dont ce malheureux Viollet-le-Duc a complètement restauré les ruines, au point de les rendre habitables.

— Si M. F.-G. préfère prendre une autre direction, qu'il aille en Normandie, où un architecte dont il ignore probablement le nom, M. Ruprich-Robert, a été, dès 1864, chargé de restaurer les ruines du château de Falaise.

Après avoir reconnu combien ce travail est insensé, il pourra continuer sa route jusqu'au Mont St-Michel, où depuis une série d'années on commet le double sacrilège de restaurer un monument qui est à la fois une abbaye et un château-fort. Ce travail absurde a été confié à des

hommes sans valeur comme MM. Corroyer et Petitgrand. Si M. F.-G. tient à trouver les éléments d'un nouveau réquisitoire contre la restauration des ruines en se dirigeant vers le Midi, je lui enseignerai les remparts de Carcassonne, restaurés par les soins de Viollet-le-Duc, déjà nommé.

***

Je pourrais continuer encore quelque temps le répertoire des méfaits de même nature, perpétrés en dehors de Belgique. Mais je remarque que mes souvenirs de voyage m'ont vraiment entraîné si loin que le lecteur pourrait bien ne plus me suivre. Il me faudra cependant bien rentrer dans ce pays pour y examiner à la suite de M. F.-G. tous les actes qui, sous prétexte de restauration, se commettent avec le concours des Commissions officielles, sous les yeux du gouvernement. Je compte y revenir dans un prochain fascicule de cette *Revue*.

J. Helbig.

Correspondance.

Italie.

Florence : La cloche du Palais du Podestat. — La Cantoria de Donatello. La manufacture royale de pierres dures. — Naples : La peinture de Boscoreale. Un tableau de Simone Martino. — Rome : Les fresques de l'église de Sainte-Cecile. — L'église de Saint-Silvestre. — Les découvertes dans l'église Sainte-Marie Libératrice au Forum. — L'église Sainte-Agnès. — Le château Saint-Ange. — Pise : Les fresques de Benozzo Gozzoli.

Florence.

J'AI reproduit dans la livraison de juillet de notre *Revue* l'inscription de la cloche de San Severino (Marches). Depuis lors la *Revue* a fait connaître d'autres inscriptions de ce genre ; en voici une dont on a parlé dans ces derniers temps, la cloche ayant sonné le passage du XIXe au XXe siècle.

A la vérité c'est une cloche laïque, mais elle présente néanmoins de l'intérêt.

Le palais du Podestat à Florence, également nommé Bargello, est muni d'une tour qui renferme une cloche portant en relief l'inscription suivante :

A. D. MCCCLXXXI
MENTEM. SANCTAM. SPONTANEAM
HONOREM DEO AC PATRIE LIBERATIONEM.
MATTEO DEL TEGHIA
LINAIUOLO GONFALONIERE DI GIUSTIZIA
FRANCESCO DI GIOVANNI DI SER SENGNIA
PIETRO DATINI BICHIERAIO
MESERE GIOVANNI RINUCCI
MESERE GUCCI COREGIAIO
MESERE PAZZINO DEGLI STROZZI
LEO DI LAPO DI NERI RIMEDIATORE
GIOVANNI DI NICHOLA TINTORE
GIOVANNI GIUNTINI
MAESTRO RICHO DI LAPO
DOMENICO SUO FIGLIULO DA FIRENZE
ME FECIT.

Voilà donc une cloche fondue en l'honneur de Dieu et de la liberté de la Patrie, sur l'initiative de quelques citoyens, dont plusieurs ont eu soin de marquer leurs professions ; dans nos mœurs actuelles, elles peuvent nous paraître dépourvues de prestige, mais alors, au XIVe siècle, tous les métiers étaient honorés à Florence, car tous prenaient une part plus ou moins grande au gouvernement de la République.

On remarquera que Matteo del Teghia, Gonfalonier de justice, était *linaiulo*, fabricant de lin ; Datini était *bichieraio*, cabaretier ; Gucci était *coregiaio*, bourrelier ; Nicholas était *tintore*, teinturier ; Lapo di Neri était *rimediatore*, ravaudeur.

Tous faisaient partie des *Arti*, corporations, qui ont administré Florence et sa politique pendant plus de deux siècles, et qui ont puissamment contribué à la floraison des beaux-arts et notamment à l'édification et à la décoration des églises.

Je me propose de publier, cette année, dans la *Revue*, un travail sur ces *Arti* en général et particulièrement sur l'église d'Or San Michele, qui leur doit les statues qui décorent ses surfaces extérieures.

Le musée national de Dublin a acheté la reproduction de la *Cantoria* de Donatello que la maison Bondi de Signa, près de Florence, avait envoyée à l'Exposition de Paris.

Donatello et Luca della Robbia avaient été chargés de deux tribunes d'orgue pour Sainte-Marie des Fleurs ; elles furent placées en 1433 et 1438.

Enlevées en 1688, elles ont de notre temps été mises au Musée du Bargello, puis au Musée de l'Opéra du Dôme, où elles sont actuellement.

Le musée de Dublin a été bien inspiré ; la reproduction est d'une fidélité absolue.

Les deux tribunes sont des ouvrages absolument hors ligne ; les bas-reliefs très accentués présentent des groupes d'enfants symbolisant la musique sacrée.

J'ai déjà eu l'occasion de signaler la transformation opérée dans l'organisation de la Manufacture royale de pierres dures de Florence, fondée comme institution d'État, en 1588, par le grand-duc Ferdinand de Médicis.

On a senti que le travail d'incrustation de pierres dures avait fait son temps, l'industrie

étant arrivée à la perfection du genre et n'ayant, par suite, plus besoin d'être guidée par un établissement officiel.

La Manufacture alors, pour justifier son existence, se mit, sous l'habile direction du chevalier Marchionni, à la restauration d'anciens ouvrages de céramique, de marbre, de métal, de mosaïque, etc.; elle a travaillé pour Ravenne, Poppi, Albenga, Livourne, la chartreuse d'Ema, les églises Santa Croce et San Ambrogio de Florence, etc., etc. Comme ouvrage de fond et de longue haleine, elle a entrepris le parquet de la chapelle des princes à Saint-Laurent de Florence et la restauration de l'importante mosaïque du baptistère de Saint-Jean ; ce dernier travail l'occupera encore au moins huit ans ; nous y reviendrons.

Il faut reconnaître que l'idée d'abandonner une fabrication surannée et de la remplacer par des travaux utiles, est des plus heureuses.

Naples.

Les peintures murales de Boscoreale. Il a été beaucoup question de cette découverte, mais, comme d'habitude, du reste, les journaux se sont trop hâtés de conclure.

M. de Prisco, député au parlement italien, est propriétaire du sol près de Pompei où la découverte a été faite ; il nie absolument avoir reçu une offre d'acquisition de l'empereur d'Allemagne.

On a dit que les parois décorées de peintures ayant été détachées de l'immeuble, sont par ce fait devenues meubles et que par suite M. de Prisco était libre de les exporter à l'étranger ; c'est une erreur.

D'après la loi italienne en vigueur, aucun objet d'art antérieur au XIXe siècle ne peut être exporté, sans autorisation préalable du gouvernement.

On a parlé des édits des cardinaux Doria et Pacca, ignorant ou oubliant que ces édits, non abrogés à la vérité, n'étaient applicables qu'aux anciennes provinces pontificales, et que par conséquent, ils ne peuvent atteindre les objets existant à Boscoreale.

L'église San Lorenzo Maggiore de Naples possède un tableau du peintre de Sienne Simone Martino (1284-1340), représentant saint Louis de Toulouse assis sur son trône épiscopal, en action de remettre la couronne de Sicile à son frère Robert d'Anjou ; sur la prédelle sont peints divers épisodes de la vie du Saint ; le tableau porte : SIMONE de SENIS ME PINXIT. L'ouvrage est réclamé par le musée royal de Naples ; en principe il est à désirer que les tableaux restent dans les églises, mais à San Lorenzo la peinture en question est placée dans une chapelle obscure où on a de la peine à la découvrir.

Nul saint d'origine française n'a en Italie un aussi grand nombre d'effigies que saint Louis, évêque de Toulouse. On le trouve soit en robe de franciscain, soit en habits pontificaux dans la basilique d'Assise par le même Simone ; à Santa Croce, à Florence, par Giotto, à Pistoia, à Arezzo, à Citta di Castello, à Trevi, etc., etc.

Donatello a fait deux fois sa statue ; l'une est à Santa Croce de Florence, l'autre à Saint-Antoine de Padoue.

Le Saint, qui avait été fait évêque à l'âge de vingt ans par le pape Boniface VIII, a été canonisé en 1317. Il a relativement peu vécu en Italie, mais ses vertus et sa charité l'ont vite rendu très populaire.

Rome.

La découverte récente de fresques à l'église Sainte-Cécile a donné lieu à des erreurs, même dans les journaux italiens, et le sujet a été très incomplètement décrit ; je complète et je rectifie.

La fresque représente Jésus-Christ sur un trône décoré de pierres précieuses ; au-dessus du Sauveur planent huit anges, quatre de chaque côté.

A droite du trône était la Vierge en prière, mais une partie de la peinture est perdue ; saint Paul et cinq apôtres subsistent.

A gauche : saint Jean-Baptiste, saint Jean évangéliste et quatre apôtres.

Tous les apôtres sont assis.

Il ne paraît pas contestable que la fresque soit de Pietro Cavallini (1260-1344), mais ce qui est difficile de comprendre, c'est qu'on ait imprimé qu'on ne connaissait jusqu'à présent de Cavallini que les mosaïques de Sainte-Marie au Transtevère, de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Saint-Chrysogone.

Pour la vie de la Vierge, ce n'est pas douteux ; les six tableaux en mosaïque, — car ce sont déjà des tableaux,— sont incontestablement de Cavallini ; de ce qu'il a pu faire à Saint-Paul-hors-les-Murs, il ne reste rien, l'incendie de 1823 ayant presque tout détruit de l'ancienne décoration peinte ou en mosaïque. La mosaïque de l'église Saint-Chrysogone est du XIIe siècle, elle montre la Madone sur un trône, entre l'éponyme et saint Jacques ; les figures sont vulgaires et roides, sans aucune analogie avec le style de Cavallini, souple et manifestement inspiré par l'étude de la nature.

Certes un grand nombre de peintures de Cavallini sont perdues, mais dire que ce peintre n'est connu que par ses mosaïques, c'est aller vraiment trop loin.

Des nombreuses peintures qu'il a exécutées à Florence, il reste à l'église San-Marco une *Annonciation*, toujours recouverte et le musée de l'Académie conserve une grande icone provenant de la basilique de Santa Maria Novella ; elle montre en trois compartiments : l'*Annonciation* et des groupes de Saints.

Mais c'est dans l'église inférieure d'Assise que Cavallini se manifeste surtout ; il a peint là une *Crucifixion* de grande beauté, *con uomini a cavallo armati in varie foggie, e con molta varieta d'abiti stravaganti e de diverse nazioni straniere*, comme l'écrit Vasari.

Je ne parle que des peintures de Cavallini que je connais, mais probablement il en existe d'autres.

A la liste des églises déjà indiquées qui sont l'objet de restaurations, il faut ajouter San Sylvestro in Capite, située près du Corso. Des travaux d'édilité exécutés contre le campanile ont rendu nécessaire la consolidation du monument.

L'origine de l'église est incertaine, mais elle est regardée comme une des plus anciennes de Rome. On croit qu'elle fut édifiée en 261, par le pape S. Denis, et restaurée par le pape Symmaque, en 500. Abandonnée ou concédée à des moines grecs, le pape S. Paul la fit reconstruire en 757. Abandonnée de nouveau, le pape Innocent III en ordonna la réparation en 1198 à l'architecte Marchioni d'Arezzo ; c'est de cette époque que date le campanile. Au XVIIe siècle le pape Innocent XI la concéda aux religieuses de Sainte-Claire qui la firent décorer de tableaux du temps ; la façade de la fin du XVIIe siècle est de Jean de Rossi.

L'église est dédiée à saint Sylvestre, pape, et à saint Étienne ; elle est cardinalice.

Elle conserve les restes de plusieurs papes et la tête de saint Jean-Baptiste depuis le XIIIe siècle, d'où son nom *in Capite*.

J'ai déjà dit quelques mots des découvertes faites dans la démolition de l'église Sainte-Marie Libératrice au Forum.

En raison de l'importance exceptionnelle de cette excavation, le ministre a nommé une commission spéciale composée d'architectes, d'archéologues et de peintres pour étudier les moyens de conservation des fresques.

La commission a décidé que les fresques et les autres objets découverts devaient rester en place et être mis à l'abri sous un édicule.

Une inscription provenant sans doute d'un ambon en marbre porte en latin et en grec :

✠ JOHANNES SERVVS SCAE MARIAE

✠ ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΗϹ ΘΕΩΤΟΚΟΥ

Les archéologues sont d'accord sur la portée de ce texte : l'église est du pape Jean VII (pontificat de 705 à 707) ; elle est mentionnée au *Liber Pontificalis* au chapitre de ce pontife.

Je vais aller exprès à Rome, pour étudier ces fresques ; mais je suis informé qu'il n'en existe pas de photographies et qu'il est défendu d'en faire.

Aux églises de Rome, mentionnées précédemment, comme étant l'objet de restaurations il convient d'ajouter l'église de Sainte-Agnès, située sur la place Navona. (Circo Agonale.)

La sainte vierge et martyre est particulièrement vénérée à Rome.

L'empereur Constantin, à la prière de sa fille Constance, fit bâtir sur la voie Nomentane une église en son honneur, dans le cimetière où fut trouvé le corps de la Sainte.

Dans l'intérieur de Rome, le pape Sixte V (pontificat de 1585 à 1590) éleva sur la place Navone un petit temple à l'endroit où sainte Agnès, selon la tradition, fut conduite pour être

flétrie, mais elle fut sauvée du déshonneur miraculeusement.

Le pape Innocent X (pontificat de 1644 à 1655), dont la famille Pamphili possédait un palais attenant au temple, fit démolir entièrement l'édifice de Sixte V et construisit une église nouvelle; il voulut y être enterré; son tombeau est de J.-B. Maini.

Les peintures de la coupole sont de Ciro Ferri (1634 ✠ 1689), l'auteur de plusieurs modèles de mosaïque de la basilique de Saint-Pierre, notamment de celles de la chapelle du chœur représentant l'*Éternel sur un trône, soutenu par des nuages et les animaux évangéliques* selon le texte de l'Apocalypse; cette mosaïque compte parmi les bonnes de la basilique.

La peinture de Ciro Ferri est le meilleur ouvrage d'art de l'église de Sainte-Agnès.

Le château Saint-Ange, l'ancien mausolée d'Adrien, est peu visité; on ne peut le reprocher aux touristes, ils ont tant à faire à Rome!

L'administration militaire, qui détient le monument, en a facilité la visite.

Ceux qui en ont le temps pourront aller revoir l'appartement du pape Paul III (Alexandre Farnèse) — pontificat de 1535 à 1550 — décoré de peintures par Pierino del Vaga, Jean d'Udine et d'autres peintures du XVIe siècle. Comme dans bien d'autres localités, plusieurs fresques ont été recouvertes d'un badigeon; on se préoccupe de les remettre au jour.

Pise.

Le Campo Santo ne cesse depuis bien des années de donner grand souci à l'office des Monuments nationaux chargé de sa conservation.

Les murailles prennent l'humidité, et les fresques se détériorent.

J'ai indiqué, dans la *Revue* de mai 1899, les procédés employés par M. Fiscali pour sauver les fresques d'Antonio Veneziano (1319✠1383), représentant la mort de San Ranieri, patron de Pise.

Maintenant ce sont les fresques de Benozzo Gozzoli (1420 ✠ 1498) qui sont en péril.

On sait qu'elles montrent l'histoire de Noé, celles d'Abraham, d'Isaac et de Rébecca, de Jacob et d'Ésaü, etc., etc.

Les peintures, qui demandèrent à Gozzoli seize ans de travail, sont d'une main légère et d'une coloration adoucie. Elles ont donné lieu déjà à bien des tentatives de conservation; une fois, notamment, en ce siècle, on les a recouvertes en partie d'une sorte de vernis qui n'a eu qu'une portée éphémère et probablement nuisible.

A présent il faut des remèdes efficaces; le ministère des Beaux-Arts, dans cette vue, a nommé une commission spéciale composée des hommes les plus compétents en cette matière particulièrement difficile.

GERSPACH.

(Florence, mars.)

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 23 janvier 1901.* — M. Durrieu signale, comme un fait curieux pour l'histoire de la librairie parisienne dans la première moitié du XIVe siècle, la présence à Paris, à cette époque, d'un nombre considérable de copistes anglais.

Séance du 30 janvier. — Présidence de M. Babelon. M. Monceau discute les traditions relatives à la légende des Martyrs d'Utique.

M. L. Poinsot fait connaître et commente des inscriptions latines provenant de Mesiè et fournissant des renseignements sur la mythologie des provinces danubiennes, en particulier sur une forme locale du culte d'Hercule.

M. Vitry étudie des inscriptions plus ou moins intelligibles en lettres très ornées qu'on voit sur la bordure des manteaux de certaines statues de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle.

Séance du 6 février. — M. de Manteyer présente l'empreinte d'un sceau-matrice provenant d'une collection italienne, et qu'il attribue à Foulque le Jeune, comte d'Anjou.

M. Omont communique un recueil d'anciennes écritures formé en vue de constituer une sorte de traité de paléographie et dû à Pierre Hamon, maître d'écriture de Charles IX et plus tard secrétaire de la chambre du roi de Jérusalem.

Séance du 13 février. — M. Durrieu étudie les inscriptions tracées sur les vêtements par des peintres miniaturistes français du XVe et du début du XVIe siècle,

M. Marquet de Vasselot signale un portrait d'enfant du XVIe siècle, conservé au Musée de Versailles et qui paraît être celui d'Éléonore, fille de Philippe le Beau, plus tard reine de France.

M. Pallu de Lessert commente une inscription latine du IVe siècle qui semble devoir être attribuée au consul Lollianus Marvotius.

Séance du 20 février. — M. Cagnat communique une inscription des ruines de Lebda en Tripolitaine, d'après le *Mercure galant* de 1694.

M. de Manteyer présente de nouvelles observations sur le sceau-matrice de Foulque le Jeune, d'Anjou

M. Prou étudie les conditions dans lesquelles a été rédigée une charte fausse relative à la fondation de l'église St-Léonard de Bellême (Orne).

Séance du 27 février. — M. Poinsot commente quelques inscriptions latines de Kon Hovitza (Médie inférieure).

M. Delaborde signale un diplôme aujourd'hui perdu par lequel Philippe-Auguste confirme, en 1179, un accord entre Hebes de Charenton-sur-Cher avec l'abbaye de St-Sulpice de Bourges.

M. Monceau étudie la *Vita Cypriani* du diacre Pontius et montre que cette relation est indépendante des *Acta* Cypriani.

M. Toutain fait la critique des textes sur lesquels on s'appuie d'ordinaire pour établir l'existence des Druidesses dans la Gaule romaine.

Séance du 6 mars. — M. Tardif communique la photographie d'une inscription du moyen âge trouvée à Saint-Pair (Manche).

M. Blanchet signale un dessin ancien du sceau de Foulques le Jeune, reproduit dans une publication de M. Marchegay.

M. Roman signale les ruines d'un hypocauste décoratif à Briançon.

Séance du 13 mars. — M. Lafaye communique des photographies présentant des mosaïques romaines découvertes à Villelaure, arrondissement d'Apt (Vaucluse).

M. Monceau signale un texte daté du début du Ve siècle et qui permet de préciser l'emplacement du tombeau de saint Cyprien.

M. Maurice montre, d'après des légendes de monnaies, à quelle époque l'empereur Constantin construisit la forteresse de Constantiniana Daphné à la frontière du pays des Goths.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 1er février 1901.* — M. Babelon lit un Mémoire sur « la Silique et le denier de la loi des Francs-Saliens ».

M. Héron de Villefosse transmet, de la part de M. L. Lex, l'estampage d'une inscription récemment découverte à Saint-Marcel-lès-Chalon : *Aug (usto) sacr (um) deæ Temusioni Januaris Veri fili (us) ex voto v (otum) s (olvit) l (ibens) m (erito)*. Le mérite de cette trouvaille réside dans le nom, inconnu jusqu'ici, de la déesse Temusio.

M. Théodore Reinach communique deux curieuses inscriptions grecques de la basse époque, récemment découvertes. L'une d'Argos, fait connaître le nom d'un nouveau statuaire, Archélaüs, et un nouveau proconsul de Grèce, Phosphonus, que M. Reinach propose d'identifier avec l'aïeul du fameux orateur Symmaque. L'autre, de Vyndos, en Cané, découverte par M. Paton, confirme

le témoignage du premier livre des Machabées sur l'existence d'une communauté juive dans cette localité ; elle fournit un nom inédit, Theopimpta, et un nouvel exemple d'une femme archisynagogue, c'est-à-dire chef honoraire de la Synagogue.

M. Thureau-Dangin présente un essai de traduction de l'inscription où le souverain chaldéen Gondia raconte un songe que les dieux lui ont suggéré pour l'avertir de construire un temple.

M. de Barthélemy présente une brochure de M. Adrien Blanchet, *les Camées de Bourges*. C'est une note intéressante sur les gemmes qui, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ornaient un reliquaire dit de la Croix aux camées, appartenant à la cathédrale de Bourges.

Séance du 8 février. — M. Omont communique une lettre de M. J.-J. Smirnoff, conservateur du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, qui signale l'existence au musée du Gymnase de Marioupol, au Nord de la mer d'Azov, d'un feuillet isolé du manuscrit pourpre en lettres onciales d'or de l'Évangile de saint Matthieu, découvert à Sinope, et acquis, l'an dernier, par la Bibliothèque nationale. Ce nouveau feuillet, dont une photographie a été communiquée par M. D. Aïnaloff, professeur à l'Université de Kazan, à la Société impériale archéologique russe de Saint-Pétersbourg, le 4 février dernier, contient le texte des versets 9 à 16 du chapitre 18 de l'évangile de saint Matthieu.

M. Ph. Berger communique une lettre de M. Perdrizet, relative à une inscription latine découverte par le P. Ronzevalle, dans laquelle il a pu retrouver la triade qui était adorée à Baalbek. Cette triade se composait de Jupiter, Vénus et Mercure. M. Perdrizet explique par là la présence de l'aigle tenant dans ses serres, au lieu de la foudre, le caducée, sur le soffite de la porte d'entrée d'un des temples de Baalbek.

M. de Vogüé présente, au nom des auteurs, MM. R. Dussaud et F. Mackler, un volume renfermant le résultat de l'exploration qu'ils ont faite en commun du Safa et du Diebel-ed-Draz, région explorée il y a près de quarante ans par M. de Vogüé et M. Waddington. De nombreuses inscriptions nabatéennes et safaïtiques ont été rapportées, qui complètent les collections antérieures.

L'abbé Thédenat, après avoir rendu hommage à la mémoire de M. Émile Pierre, dont la mort récente a été une grande perte pour l'archéologie de l'Est de la Gaule, présente plusieurs antiquités que le regretté archéologue lui avait communiquées.

M. P. Foucart lit une note sur une statue égyptienne découverte en Crète par M. Evans.

Séance du 15 février. — M. S. Reinach communique le croquis de la partie supérieure d'une statue de bronze, de grandeur naturelle, découverte dans la mer auprès de l'île de Cérigo. Cette statue, représentant Hermès dans l'attitude de l'orateur, paraît être un chef-d'œuvre de l'art du IVe siècle ; c'est, d'autre part, la première statue de bronze de grandeur naturelle et de l'époque classique qui ait été découverte en Grèce. M. Reinach la rapproche d'une statue analogue, qui a été découverte en Autriche et se trouve aujourd'hui au musée de Vienne.

M. l'abbé Thédenat s'occupe d'une bague en bronze, trouvée à Naix (Meuse). L'intérêt exceptionnel de cette bague consiste dans ce fait que c'est le seul monument connu qui donne la preuve, jusqu'ici inutilement cherchée, que les Romains ont fait usage de caractères mobiles.

M. Viollet donne lecture d'une étude sur les États-Généraux du XIVe siècle.

M. Bertrand présente, au nom de l'auteur, M. Forestier, un opuscule intitulé *la Roue, étude paléotechnique*. On y suit les transformations de la roue depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours ; ce travail est illustré de cent soixante et une figures, dont quelques-unes sont particulièrement curieuses.

M. Ph. Berger dépose sur le bureau les *Antiquités puniques du musée Lavigerie*, publiées par les soins du ministère de l'instruction publique, dans la collection des musées de l'Algérie et de la Tunisie. Les monuments de la période romaine et ceux de l'archéologie chrétienne avaient déjà paru. Une introduction de M. Héron de Villefosse retrace l'histoire de ce musée, dû à l'initiative du cardinal Lavigerie, et donne une idée d'ensemble des collections qui y sont réunies. Il suffit de parcourir les planches pour se rendre compte du progrès considérable que les fouilles de Carthage ont fait faire à notre connaissance de l'antiquité punique. Rien ne saurait mieux démontrer combien l'Académie a été heureusement inspirée en subventionnant si largement, depuis nombre d'années, les fouilles du P. Delattre.

Séance du 22 février. — M. Enlart commente divers débris d'édifices français découverts récemment à Nicosie de Chypre et dont le major Chamberlayne lui a envoyé des dessins et des photographies. Il signale, notamment, une sculpture gothique du XVe siècle représentant un masque de satyre grec. La plus importante de ces découvertes est celle des substructions du monastère de Saint-Dominique où furent enterrés les rois de Chypre, un fils de saint Louis et d'autres personnages illustres. Des portions du

cloître du XIVe siècle ont été retrouvées et sont intéressantes par leur ressemblance avec le cloître de Lapaïs, bâti également par le roi Hugues IV.

M. Wallon, secrétaire perpétuel, présente, au nom de M. Müntz, un ouvrage de M. Ch. Normand, *la Côte normande à travers les âges*, un nouveau guide artistique et archéologique, avec de nombreuses illustrations reproduisant même les édifices disparus.

M. S. Reinach donne lecture d'une lettre de M. Cavvadias, directeur général des antiquités en Grèce, au sujet de quatre grandes statues de bronze qui viennent d'être retirées de la mer près de Cérigo. Une de ces statues, représentant Hermès orateur, ou un éphèbe tenant une balle, est le spécimen le plus parfait que l'on connaisse de l'art des bronziers grecs au IVe siècle.

La lettre de M. Cavvadias est accompagnée de photographies qui seront publiées dans le *Bulletin* de l'Académie.

Miniatures du Musée Condé. — M. Léon Dorez essaye d'établir, à l'aide d'un travail de M. le docteur J. de Schlosser, que les peintures sur parchemin contenues dans les manuscrits du Musée Condé, à Chantilly, ont servi, pour ainsi dire, de « carton » à l'auteur des fresques de la chapelle des Cortellieri, dans l'église des Emeritani de Padoue, exécutées vers 1370.

Séance du 8 mars. — M. S. Reinach communique une étude très documentée sur les différents portraits de l'empereur Julien. Une série de déductions lui permet d'écarter, faute de ressemblance, les deux statues conservées à Paris : l'une au Louvre, l'autre aux Thermes, que l'on donne généralement comme représentant cet empereur. En revanche, il exprime le vœu que la Ville de Paris obtienne de la Ville d'Acerenza, en Apulie, le moulage d'un buste de Julien, conservé dans la cathédrale de cette ville, et qui est certainement authentique.

Sociedad española de excursiones. — L'excellent *Boletin* de la dite Société, année 1900, (264 pp., 35 planches hors texte et nombreuses figures dans le texte), renferme un bon nombre d'études qui ne doivent pas rester inconnues des amateurs d'art et d'archéologie, étrangers à l'Espagne.

Nous réclamons, ailleurs, que les titres des ouvrages soient donnés dans la langue où ils sont écrits, quand les indications bibliographiques ont place dans des travaux sérieux. Mais un article comme celui-ci peut avoir, en français, les titres des études parues dans le *Boletin ;* de la sorte, les lecteurs de la Revue les comprendront immédiatement.

Dans la partie intitulée : *Excursions*, voici les articles publiés : *Excursion à travers l'Espagne arabe*, par D. Luis Cabello ; — *Excursions archéologiques*, par D. Enrique S. Fatigati ; — *Impressions d'une visite à Ségovie*, par D. Alonzo Jara ; — *Olmedo* par D. José Igual ; — *Notes d'une excursion à Coca*, par D. Alonzo Jara ; — *Voyage des Ducs d'Albrantes au Saint Désert des Barnecas* — *Excursion à Sotosalvos*, par D. V. Escolar.

La section des *Sciences historiques* comprend : *Souvenirs de Tolède au Moyen Age*, par D. R. Amador de los Rios ; — *Notes pour l'histoire de l'Architecture en Espagne*, par D. Pedro A. Berenguer ; — *Safo*, par D. Benito Vila ; — *Doña Maria Henriquez y Toledo*, par le marquis de Serralbo ; — *Epigraphie arabe*, par D. R. Amador de los Rios ; — *Le Cavalier ibérique*, par D. José Ramon Melida ; — *La Sculpture romane en Espagne*, par D. Enrique S. Fatigati ; — *Reliefs de chapiteaux*, par le même.

Dans la section des *Beaux-Arts* : *Les anciennes peintures sur bois, du Musée du Prado*, par D. Narcisso Sentenach ; — *Inventaire graphique des monuments espagnols*, par D. Enrique Serrano Fatigati ; — *Les anciens tableaux d'origine étrangère, au Musée du Prado*, par D. Narcisso Sentenach ; — *Artistes exhumés*, par D. Raphael Ramirez de Arellano ; — *Sculptures du XIIe siècle et du XIIIe*, par D. Enrique S. Fatigati.

Les conférences données à la Société comprennent les sujets suivants : *Ciudad-Rodrigo*, par D. Felipe B. Navarro ; — *Le Byzantinisme dans l'Architecture chrétienne espagnole*, par D. Vicente Lamperez ; — *L'église majeure de Lebrida*, par D. Adolfo F. Casanova.

Presque tous ces articles mériteraient une mention particulière. A notre vif regret, nous ne pouvons l'accorder qu'à un nombre fort limité d'entre eux. Ce nous est un bonheur, par exemple, de signaler les nouvelles études de D. Enrique S. Fatigati, sur la sculpture romane. Les bas-reliefs examinés sont nombreux ; beaucoup d'entre eux, non seulement de l'Espagne, mais de la France, que l'infatigable professeur connaît très bien, sont cités à propos et lui suggèrent nombre de réflexions ingénieuses et précises. — Excellente et savante étude que celle de D. José Ramon Melida sur le *Cavalier ibérique*. Les monuments figurés dans cet article sont d'un choix très heureux ; les ouvrages cités sont indiqués d'une façon exacte et complète dans leur brièveté ; l'exemple est à signaler aux collaborateurs du *Boletin*.

Nous applaudissons à l'idée qu'a eue D. Narciso Sentenach d'examiner rapidement les peintures sur bois, conservées au Prado ; les unes sont

espagnoles, bien qu'un certain nombre d'entre elles portent la marque des arts italien, flamand ou allemand ; d'autres appartiennent sans conteste à ces divers arts, par exemple, une *Annonciation* de Fra Angelico, et différentes œuvres de Peter Christus, de Van der Weyden, de Quintin Metsys, etc... La critique moderne a cessé d'attribuer plusieurs œuvres capitales du Prado à Van Eyck ou à Van der Weyden, et D. Narcisso Sentenach s'incline devant l'opinion des vrais spécialistes en la matière. C'est la preuve d'un amour sincère et loyal de la vérité. — D. N. Sentenach aurait donné à ses études plus de valeur scientifique, s'il avait cité plus souvent et très exactement les ouvrages des écrivains belges et français auxquels il fait allusion. Mais, malgré cette lacune, les deux articles sont excellents, et nous espérons que l'auteur qui a un faible pour les anciennes peintures, saura exploiter le terrain si riche qui s'offre, en Espagne, à de pareilles investigations.

A signaler encore la conférence très intéressante que D. Felipe B. Navarro a donnée à la Société sur Ciudad-Rodrigo. Les monuments de cette petite ville y sont décrits avec le soin et la précision qui caractérisent le savant espagnol. Notons, en particulier, le long passage consacré aux signes lapidaires, trouvés sur les murs de la cathédrale et de plusieurs autres monuments. D. Felipe B. Navarro s'est voué d'une façon spéciale à l'étude de ces signes, presque toujours incompréhensibles. Contrairement à son dire, nous avons le ferme espoir que le résultat de ses recherches ne lui vaudra pas « un diploma de perfecto visionario », parce qu'il les poursuivra avec la prudence qui convient en pareils sujets. Pourquoi, même, s'il se trouve engagé dans les sentiers d'un labyrinthe mystérieux, ne quitterait-il pas cette voie qui pourrait facilement aboutir à des résultats stériles, sinon à des déceptions pénibles ?

Enfin, nous signalons, recommandons et louons, comme elle le mérite, l'étude singulièrement attachante de D. Vicente Lamperez y Romea : *Le Byzantinisme dans l'architecture espagnole.* Rien, dans tout le *Boletin*, nous l'avouons, ne nous a charmé et retenu comme cette conférence si intéressante pour tous ceux qui aiment l'art byzantin — et ils deviennent nombreux, — sur un sujet, en grande partie inconnu en France, où, cependant, les études qui se rapportent à l'art de la vieille Byzance sont à l'ordre du jour. — Nous avons dit autrefois à D. Vicente Lamperez que, sur tel et tel point relatif à l'église romane de Silos, nous ne partagions pas tout à fait ses idées. Cette réserve faite, l'étude de l'auteur nous paraît toujours très ingénieuse et appuyée sur de solides raisons. D'excellents petits dessins ajoutent leur intérêt à celui que leur donnait déjà la compétence d'un homme du métier, d'un architecte qui a vu et comparé la plupart des églises à coupole de la péninsule.

La direction du *Boletin* nous permettra de formuler quelques désirs : que les vignettes, disséminées dans le texte, portent toujours une légende et que les planches soient numérotées, afin que les auteurs puissent sans peine y renvoyer les lecteurs ; puis, que des tables de cette double classe de documents se trouvent à la fin de chaque voulume. Ces améliorations seront un secours pour ceux qui veulent profiter des études du bulletin espagnol, — et nous sommes du nombre. Une Revue doit offrir ces avantages aux lecteurs, pour être classée parmi les publications utiles et sérieuses.

Dom E. Roulin.

Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph à Gand. — Les anciens élèves de l'École de Saint-Luc ont, depuis longtemps déjà, formé sous ce titre un cercle ayant pour objet des relations mutuelles amicales, la défense des intérêts de l'école et l'étude. Cette vivante confrérie a pour « Doyen » le distingué architecte provincial de Gand, M. Ét. Mortier.

La Gilde vient de publier un fascicule de ses modestes mais intéressants travaux. Nous y trouvons un aperçu, au point de vue artistique, de l'exposition de Paris, par M. Van Houcke, et une notice du même auteur sur l'hôtel de ville de Binche, restauré par un membre de la Gilde, M. Langerock. La double planche qui est jointe à cet article est des plus curieuses ; elle montre l'aspect du petit hôtel municipal avant et après la restauration, qui a été faite, disons-le en passant, de main de maître. On ne peut se figurer plus complète métamorphose ; jamais on n'a pu voir un édifice médiéval plus curieusement travesti que ne l'avait été celui-ci. La moitié du comble et les deux tiers de la svelte tour avaient disparu sous une façade postiche précédée d'un portique classique et agrémentée de fenêtres à la romaine, couronnée d'un entablement complet avec architrave, frise et corniche. Si les Binchois n'avaient assisté au travail, ils devraient croire qu'on leur a escamoté pendant leur sommeil leur hôtel de ville pour y substituer un autre édifice, ou qu'il a été rasé et rebâti de neuf. Il n'a été que déshabillé de son burlesque accoutrement et habilement restauré par un de ces néfastes « pasticheurs » de Saint-Luc qui font le désespoir de M. Fierens Gevaert. Pensez donc! On a détaché de la façade ces avant-corps en plâtre surmontés de frontons ou de larmiers, dans lesquels s'ouvraient des baies plein-

cintre à chambranles, et l'on a rétabli les trois grandes arcades en cintre brisé formant un triple portail. Au lieu de ressembler à une demeure bourgeoise bien close du XVIIIe siècle, l'édifice s'annonce maintenant comme la maison commune, longue et ouverte à tout venant. Des croisées à meneaux éclairent abondamment la salle de l'étage ; une jolie corniche à corbeaux, interrompue par une fenêtre de toit, souligne le grand comble hérissé de lucarnes ; le pignon est découpé en gradins. L'élégant beffroi se voit à présent fièrement planté en façade comme une ajoute coquette de la première renaissance. Des bas-reliefs héraldiques et des ancres ouvragées décorent la façade, en pierre de Bray, savamment appareillée. C'est un vrai scandale pour les adversaires de toute restauration, mais c'est pour beaucoup d'autres une résurrection charmante, inespérée, dont la jolie cité de Binche a le droit d'être fière, ainsi que M. Langerock, ancien élève de Saint-Luc. L. C.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Le t. XIII (1899) contient un important travail de M. J. Destrée sur la sculpture brabançonne au moyen âge. La première partie de ce travail a paru en 1896.

M. Destrée rend aux ateliers brabançons de sculpture, trop négligés jusqu'ici, la place qu'ils méritent dans l'histoire de l'art, en montrant « qu'à partir du XIVe siècle, il a existé en Brabant une école florissante de sculpture dont l'influence au XVe siècle a été prépondérante. »

Avant le XIVe siècle, l'art indigène, placé entre les influences allemande et française, ne se révèle que par intermittences ; mais au XIVe siècle l'école régionale est en pleine prospérité, ses œuvres se multiplient et se répandent dans les pays voisins ; ses élèves sont à la tête du mouvement artistique et en tiennent la direction jusqu'au milieu du XVe siècle. M. Destrée étudie notamment les retables de Megen (propriété du comte de Nahuys) et de Villers-la-Ville, ainsi que certains monuments funéraires, entre autres des œuvres auxquelles Jacques de Gerines a attaché son nom, tel le célèbre tombeau de Louis de Maele, à Lille.

M. Th. de Raedt, dans sa notice sur *la peinture murale à l'huile de la grande boucherie à Gand*, prétend que cette peinture n'a plus de valeur documentaire. Les restaurations qu'elle a subies au XVIIe et au XIXe siècle, ne permettraient plus d'y étudier la peinture à l'huile et ses procédés au XVe siècle. Cette opinion est loin d'être admise à Gand.

Dans le t. XIII, M. Raeymaekers étudie *les fonts baptismaux de l'ancienne église de Rummen* (canton de Léau). M. Raeymaekers décrit ces fonts remarquables, qu'il croit devoir attribuer au XIIIe s., et qui sont peut-être plus anciens (1).

M. Edgar Baes, sous le titre *Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande du XVe au XVIe siècle*, a réuni une série de notes sur G. David et J. Joest. En voici la conclusion : « la situation politique de nos provinces a toujours formé nos artistes à une espèce de subordination envers l'étranger, tandis que ce dernier venait presque en conquérant profiter des fruits plantureux produits par notre sol. »

Cercle archéologique d'Enghien. — Dans les *annales*, très tardivement parues l'année 1894-1898, signalons de M. l'abbé C. Dujardin (ancien curé du lieu) (2) *Dates mémorables de l'histoire de Braine-le Comte*. Ce sont des éphémérides de cette commune ; du même, en collaboration avec M. l'abbé Croquet : *Glossaire toponymique de la ville de Braine-le-Comte*, un des meilleurs travaux de ce genre et qu'on peut offrir en modèle ; de MM. Delvin et Guignies : *Notice historique sur la commune de Bievene*, étude importante et bien faite ; de M. E. Matthieu : *L'ancienne grange des pauvres à Braine-le-Comte*, de M. le comte Maurice de Nahuis : *Plaque de cheminée aux armes de Ch. Aug. duc d'Arenberg* (1633-1681).

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 270.

2. *La paroisse de Braine-le-Comte. Souvenirs historiques et religieux* ; elles sont suivies d'une *biographie brainoise*. 1889.

Bibliographie.

DIE WANDGEMAELDE IM KREUZGANGE DES EMAUSKLOSTERS IN PRAG, von Dr Joseph NEUWIRTH mit 34 Tafeln und 13 Abbildungen im Text. Prag, Joseph Koch, 1898.

LES PEINTURES MURALES DU CLOITRE DE L'ÉGLISE D'EMMAUS, A PRAGUE, avec 34 planches, et 13 figures dans le texte.

DÉJA une première fois nous avons rendu compte dans la *Revue* d'un travail considérable de M. le docteur Neuwirth sur les peintures qui décoraient autrefois le célèbre château de Karlstein en Bohême, dont, heureusement, bonne partie est encore conservée (1). A cette première étude, qui assurément forme une contribution importante à l'histoire d'une école de peinture alors encore imparfaitement connue, le même auteur a ajouté depuis des recherches nouvelles, tout aussi approfondies et de même valeur. Si nous sommes en retard pour appeler l'attention sur la publication dont le titre figure en tête de ces lignes, c'est que, malheureusement, il n'est pas toujours possible, en présence des livres nombreux et de véritable mérite qui surgissent de toutes parts sur l'histoire des arts, de demeurer au courant, comme cela serait bien désirable. Ceux de M. Neuwirth, fort heureusement, ne vieillissent pas en peu d'années ; il épuise la matière qu'il traite, il n'y a pas à craindre que, de sitôt, on cherche à les refaire au moyen d'études plus fouillées et de recherches plus approfondies.

Voici en peu de mots l'historique du monument dont le cloître contient les peintures murales décrites et reproduites dans l'ouvrage de M. Neuwirth.

En 1348 fut fondée à Prague, sur le désir du roi Charles IV et de l'assentiment du pape Clément IV, une abbaye bénédictine. Cette communauté, ayant pour objet d'amener à l'Église catholique les populations slaves, la plupart des religieux étaient de cette nationalité ; ils en observaient les rites particuliers et se servaient, autant que possible, de la langue slave. La nouvelle maison était fondée sous le vocable des Saints Cosme et Damien, et la première pierre fut posée solennellement en présence du roi de Bohême.

La construction de l'abbaye et de son église réclama un quart de siècle : la consécration ne put avoir lieu que le lundi de Pâques de l'an 1373. L'abbaye paraît avoir été bâtie avec un certain faste ; on sait que les toits étaient couverts en tuiles de couleur, et les flèches des tours en feuilles de plomb dorées qui étincelaient au loin. A cause du jour choisi pour la consécration, l'abbaye prit dans la bouche du peuple, le nom d'Emmaüs, et ce nom lui est resté.

Malheureusement les religieux par leur vie et le peu de régularité de leur discipline, ne paraissent pas avoir répondu aux intentions des fondateurs.

Le 16 octobre 1419, une troupe armée de Hussites vint assaillir la maison religieuse et lui imposa, sous menace de pillage, l'obligation d'introduire le rite de la communion sous les deux espèces. L'abbé semble avoir cédé à cette injonction sans trop de difficulté, et sous le régime des Hussites, la communauté déclina toujours davantage jusqu'à l'avènement de Rodolphe II.

Sous le règne de cet empereur, qui fut un grand protecteur des beaux-arts en Bohême, et qui à cet égard peut être regardé comme le continuateur du roi Charles IV, l'abbaye, redevenue catholique, reprit un régime régulier.

En 1611, la maison fut pillée complètement d'abord par les soldats hongrois de l'empereur Mathias, et ensuite par les protestants. Enfin, après bien des destinées adverses, l'abbaye est de nouveau échue en 1880 aux religieux bénédictins de la communauté de Beuron, et sous la direction de Dom Wolter, elle reprit toutes les anciennes traditions de l'Ordre.

L'auteur auquel nous empruntons ces données historiques, se plaît à rendre justice aux nouveaux habitants d'Emmaüs, en ce qui concerne leur sollicitude pour les œuvres d'art qui existent dans leurs maisons. Malgré les vicissitudes de toute nature, les troubles et les pillages, l'ensemble des constructions de l'abbaye n'a pas subi d'importantes modifications, à l'exception des tours qui ont été bâties en 1712.

Le cloître, notamment, qui contient les peintures murales auxquelles est consacrée l'étude que nous analysons, n'a subi aucun changement dans ses dispositions primitives ; il est établi au côté méridional de l'église. Le vaste cycle de peintures se trouve aujourd'hui dans un état qui, dans maint détail, raconte les douloureuses destinées de la maison. Si dans son ensemble, il date, à peu d'années près, de l'achèvement du monument, il a dans certaines parties, subi un certain nombre d'additions postérieures et de réparations sur

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1897, pp. 93-98, 215-220.

lesquelles nous allons revenir ; mais malgré ces outrages, des retouches et des violences de toute sorte, les peintures du cloître de l'abbaye d'Emmaüs offrent dans leur ensemble l'œuvre la plus importante de ce genre qui se trouve de ce côté-ci des Alpes. Telle est du moins l'opinion de Schnaase, de Janitschek et d'autres archéologues allemands, qui les ont étudiées avec soin.

La pensée qui relie entre elles les compositions de ce vaste cycle, est la même qui a inspiré les images si populaires des *Biblia pauperum* et des *Speculum humanæ salvationis;* comme dans ces recueils, leur objet est l'enseignement, l'édification, la méditation du chrétien qui, en les contemplant, vient en quelque façon nourrir sa piété et inspirer son oraison. A chacun des côtés du cloître, l'artiste a voulu développer une idée concrète, une pensée d'ensemble, laquelle vient ensuite se rattacher au thème général qui relie entre eux les différents chapitres de cette « histoire ». L'aile méridionale offre une série d'images représentant l'attente, la préparation à l'avènement du Christ; celle de l'Ouest retrace, dans une suite d'épisodes, la Nativité du Sauveur et la préparation à la vie publique jusqu'au baptême et sa tentation par le démon. Au Nord du cloître, l'artiste a figuré la vie active du Messie, sa vie publique, ses prédications appuyées par des miracles; à l'Orient enfin, c'est l'entrée triomphale à Jérusalem qui sert comme de prologue aux scènes de la Passion douloureuse, puis enfin vient la Glorification du Fils de Dieu et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Dans les angles de ce quadrilatère sont peintes des scènes servant en quelque sorte de transition entre les images appartenant aux différents ordres d'idées que nous venons d'indiquer. Comme dans les *Biblia pauperum*, les grandes scènes de la Passion du Christ sont mises en relation et en quelque façon commentées par les figures et les événements de l'ancien Testament. A ce point de vue surtout, ce cycle est de la plus haute importance. Quelques peintures représentant des Saints d'Ordres religieux ou de nationalité slave viennent interrompre d'une manière assez malencontreuse les développements du grand thème de cet ensemble si logiquement établi ; M. Neuwirth les considère à juste titre comme des interpolations introduites après coup.

Les planches, qui initient le lecteur de l'étude de M. Neuwirth au caractère et à la valeur réels du cycle monumental d'Emmaüs, sont remarquables; elles sont exécutées avec une conscience, un soin, j'allais écrire, une piété qui méritent une mention d'autant plus honorable que la tâche était plus ardue et plus ingrate.

Il faut se rappeler tout d'abord que ces peintures datent du troisième quart du XIVe siècle, et que la plupart d'entre elles ont d'autant plus souffert qu'elles ont été exposées aux agents de destruction d'un climat rigoureux ; aussi ont-elles été l'objet de quatre restaurations successives; notamment au XVIIe siècle, elles ont été repeintes deux fois.

Il en résulte naturellement que la finesse du trait, l'intensité des expressions, la délicatesse de la technique et de la coloration primitives ont disparu. Plusieurs des tableaux ne sont plus déchiffrables ; d'autres, dont on devine encore quelques contours et quelques taches colorées, apparaissent comme l'ombre d'un rêve. Un assez grand nombre d'artistes ont dû travailler simultanément, sans doute, sous la direction d'un maître unique, pour créer dans un temps relativement limité une série de compositions aussi considérables de mérite inégal; il est impossible, dans l'état où se trouvent ces peintures, de chercher des attributions et de faire la part distincte des artistes qui ont pu y collaborer.

Cependant, malgré les lacunes, les outrages du temps, les restaurations et les repeints, ces peintures ont conservé dans l'ordonnance, souvent dans le style et le dessin des figures, le cachet, le caractère de l'époque où le pinceau de l'artiste les a tracées sur le mur; les attitudes, les gestes expressifs et la disposition des groupes, parfois le jeu des draperies s'y lisent encore avec intérêt et sont éminemment suggestives. Un dessinateur médiéviste au crayon exercé trouverait encore matière à croquis intéressants, à des ensembles pleins de verve et d'éloquence. On doit donc être reconnaissant au savant professeur de l'Université allemande de Prague, d'avoir, par les excellentes planches de son livre, assuré une nouvelle existence à ces peintures si compromises, et de les avoir rendues accessibles à un plus grand public.

Nous ne pouvons le suivre dans l'étude comparative qu'il fait des peintures du cloître d'Emmaüs avec les miniatures sur vélin des manuscrits contemporains conservés dans plusieurs bibliothèques de Bohême. De l'ensemble de ces peintures on doit reconnaître, même dans les reproductions si fidèles de leur état actuel, des influences très diverses qui s'expliquent d'ailleurs par le nombre d'artistes de tous pays réunis en Bohême sous le règne de Charles IV, et qui ont dû participer aux peintures des cloîtres d'Emmaüs. A côté de types et de caractères de l'école nationale, on reconnaît des influences italiennes et comme les inspirations de peintres de Sienne. En donnant plusieurs planches en chromo, M. Neuwirth a voulu faire connaître enfin le système de coloration de ces peintures. Un crucifiement, assez bien conservé, donne l'im-

pression d'une tonalité grave et harmonique. Mais là encore, il convient de faire la part de l'action du temps et de l'influence des repeints. Telles qu'elles sont, ces planches en couleurs permettent au lecteur de se faire une idée plus précise du cycle de peintures si soigneusement décrit.

J. H.

LE COFFRET DE SAINT-NAZAIRE DE MILAN ET LE MANUSCRIT DE L'ILIADE DE L'AMBROSIENNE A MILAN, par F. DE MÉLY. — Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Très intéressant et savant travail, orné de trois planches excellentes, par lequel M. de Mély fait connaître un de ces monuments si rares où le christianisme se revêt encore des formes de l'art classique. Cette époque, où les formes deviennent plus barbares à mesure que la foi s'empare de plus en plus des populations, et où se préparent mystérieusement les germes d'un art nouveau, est d'une étude particulièrement ardue, et ce n'est guère que depuis un petit nombre d'années que la lumière s'y fait. Notre collaborateur date le coffret de Saint-Nazaire des premières années du Ve siècle ; il y a tout lieu de croire qu'il ne trouvera pas de contradicteurs ; les reliefs du coffret se rapprochent en effet de la plastique des premiers sarcophages chrétiens et semblent un peu antérieurs aux sculptures des portes de Ste-Sabine à Rome, récemment étudiées par le P. Grisar et le Dr Wiegand. C'est donc, en ce qui concerne l'étude des monuments primitifs du christianisme, un chaînon nouveau que M. de Mély introduit dans la série des œuvres connues. Tous ceux qui étudient particulièrement cette époque, d'un si haut intérêt, apprécieront hautement le mérite de son travail.

J. H.

LA TIARE PONTIFICALE, DU VIIe AU XVIe SIÈCLE, par Eug. MÜNTZ. — Paris, Imprimerie Nationale et Klincksieck. (Extrait *des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXVI, 1re partie, 1897), gr. in-4°, 94 pp.

IL est certains sujets que leur importance comme leur notoriété ont tellement mis en évidence qu'il semblerait que tout doit avoir été dit sur eux. Loin de là. Leur très copieuse bibliographie, les longues pages qui leur ont été consacrées ne sont réellement qu'un trompe-l'œil. Le travail d'un premier auteur a simplement été répété, commenté, délayé par ceux qui sont venus après lui : loin de s'accumuler, les documents originaux ont été de plus en plus laissés de côté, les sources négligées, si bien qu'actuellement, lorsqu'on veut les aborder, on ne trouve en réalité que le vide dans des redites sans valeur. La tiare pontificale était dans dans ce cas. Aussi M. Eug. Müntz, en reprenant, avec l'autorité et le sens critique qui en font un des maîtres incontestés de l'archéologie, l'histoire de cette coiffure liturgique, en précisant ses origines, en la suivant dans ses développements, dans son symbolisme, en décrivant son économie artistique et les richesses dont les Pontifes se plurent à l'orner dans ses successives transformations, vient-il combler une véritable lacune, qu'au fond bien peu se sentaient la force d'aborder.

La tiare des Papes se rattache assurément à la tiare en usage chez les peuples de l'Orient, comme le prouvent la tiare de Saïtaphernès et la *cidaris*, coiffure du grand-prêtre des Juifs « environnée d'une triple couronne d'or, où il y a des petits boutons de fleurs de jusquiame ».

On a souvent confondu la tiare avec la mitre, avec le *camaurum*, offrant certaines analogies avec la couronne murale que les archevêques de Bénévent s'arrogèrent le droit de porter. Mais comme un des titulaires du siège s'était permis de comparer sa coiffure au *regnum* pontifical, Paul II défendit aux métropolitains de Bénévent de la poser désormais sur leur tête; Maximilien Palombara (1574-1607) fut le dernier à s'en servir. Le *camaurum* ne doit pas être confondu avec le *camelaucum*, que le pape Constantin porta lors de son entrée à Constantinople. Ce dernier était une sorte de bonnet oriental, et il semble bien probable que c'est de ce côté qu'il faut chercher l'origine de la tiare.

Du Ve au IXe siècle, on ne trouve en réalité sur la tiare que les documents les plus précaires. Elle fut très probablement définitivement adoptée par les papes, au moment de la publication de la donation Constantinienne. Or, à quelques années près, nous sommes d'accord avec M. M. pour la dater ; vers 744, comme il incline à croire, avec l'abbé Duchesne ; vers 800, me permet d'écrire mon étude sur la couronne de Monza, qui dut faire partie du prétendu trésor offert par Constantin à saint Sylvestre. Brunner descend même encore un peu plus bas, dans la première moitié du IXe siècle. Mais ce n'est cependant que dans l'inventaire du trésor pontifical, en 1295, sous Boniface VIII, qu'on vit figurer pour la première fois une tiare enrichie de 48 balais, de 72 saphirs, de 25 émeraudes, de 66 grosses perles et d'un gigantesque rubis, fixé à son sommet : dans le bas, à cette date, figure *un seul* cercle émaillé. Elle sera considérée plus tard comme la tiare de

saint Sylvestre. Très scientifiquement M. Müntz la rapproche de la tiare placée sur la tête d'une statue conservée à St-Jean de Latran, représentant, d'après l'opinion commune, le pape Nicolas IV (1288-1292), identique d'ailleurs à celle de la statue de Boniface VIII, à la cathédrale de Florence. Nous allons la retrouver dans l'inventaire de 1315-1316 : mais à ce moment elle porte les trois couronnes d'or, qui l'orneront désormais.

Statue de Boniface VIII, à la cathédrale de Florence.

M. M. en résume ainsi l'histoire. La tiare de Boniface VIII, d'abord conservée à Pérouse, avec le trésor pontifical, fut envoyée à Lyon en 1305 pour servir au couronnement de Clément V; rapportée à Rome, sous Grégoire XI, elle revint à Avignon avec Clément VII. De là, elle émigre en Espagne avec Benoît XIII, pour revenir finalement à Rome, après la mort de ce pape. Ce joyau eut la plus triste fin: volé le 22 novembre 1485, il disparut à tout jamais.

Du Xe au XIIIe siècle, il est fréquemment question de la tiare, appelée alors *corona* ou *regnum :* son usage coïncide évidemment avec le nouveau programme politique de la papauté et copieuse est la moisson documentaire de M.M.,qui réunit les textes et les représentations figurées, qui forment ainsi une série presque sans interruption. Fresques de Rome, de Subiaco, d'Assise, de Florence, de Montefalco, sculptures italiennes, françaises, allemandes, tombeaux du Vatican, de Naples, d'Avignon, de La Chaise-Dieu, statues de Chartres, de Reims, de Bamberg sont ici reproduites pour nous faire suivre la tiare dans ses formes successives.

Le point très intéressant à déterminer était la date de la substitution de la couronne proprement dite au simple cercle d'orfévrerie : tous ces documents nous engagent à la rapporter à Boniface VIII, qui lui-même, à la fin de sa vie, y joignit une deuxième couronne. Mais il est moins aisé de déterminer celui de ses successeurs qui y ajouta la troisième couronne. On pourrait, d'après les inventaires cités plus haut, parler de Clément V, sans aucune certitude, par exemple. Mais pour quel motif cette troisième couronne ? M. M. nous montre que nous n'avons que l'embarras du choix ; il semble cependant à peu près évident que les papes voulurent que leur tiare ressemblât à la *cidaris* du grand-prêtre des Juifs, ceinte de la triple couronne.

Quand, à partir du deuxième tiers du XIVe siècle, nous allons prendre tout à fait pied, une série de monuments, absolument authentiques, va nous permettre de suivre pas à pas les transformations de la tiare : qu'elle s'allonge pour se terminer en pointe, comme celle de Jean XXII; qu'elle s'arrondisse comme celle de Benoît XII; ou de Clément VII; qu'elle soit un ornement liturgique très simple, comme celle d'Alexandre VI, ou un véritable monument d'orfévrerie comme la grande tiare de Jules II, nous ne devrons pas oublier que la partie la plus neuve de la dissertation, la plus précieuse assurément, est celle qui traite des origines : là, M. M. a déployé toutes les ressources de son érudition. Comme dans ses plus brillantes études, l'artiste n'a pas manqué

de se révéler en présence des monuments à décrire, mais l'archéologue s'est montré tout à fait supérieur lorsqu'il a fallu mettre au point la question historique. Aussi cette dissertation,

La grande tiare de Jules II.

modèle à proposer à tous les érudits, accompagnée des pièces justificatives les mieux choisies, est-elle de celles qui, certainement, maintiennent au premier rang la science française.

F. DE MÉLY.

LE MUSÉE DE PORTRAITS DE PAUL JOVE, par Eug. Müntz. Paris, Imp. Nationale et Klincksieck. (Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*), 1900, in-4°.

Suivant les uns, Paul Jove, né à Côme en 1483, mort à Florence en 1552, fut, après Tite-Live, le plus élégant des écrivains ; suivant les autres, un auteur dont les œuvres, pleines de mensonges, furent à sa cupidité d'un très grand profit ; mais il eut du moins le mérite incontesté de prendre parmi ses contemporains une place considérable, avec sa galerie de portraits d'hommes célèbres, commencée dès sa jeunesse. Pour la former, il y mit l'ardeur opiniâtre d'une idée fixe, une libéralité sans pareille.

Et pourtant il n'était pas, de son temps, le seul à rechercher les effigies. Mais, il eut le talent de créer un véritable musée, le « Musæum Jovianum », qui devint rapidement célèbre, même à côté des séries réunies par les papes, par les rois, par les ducs d'Urbin, qui chargèrent cependant les artistes les plus célèbres de les composer.

A l'occasion de recherches iconographiques sur Christophe Colomb, M. M. a trouvé dans la galerie de Paul Jove, qui possédait le portrait le plus authentique du grand navigateur, les solutions absolument définitives de quelques problèmes, non encore élucidés. Il les a communiquées à l'Académie, qui vient de les publier dans ses *Mémoires*, d'où est extraite cette dissertation, illustrée des nombreuses reproductions de portraits ayant appartenu à P. Jove.

Pour nous montrer le goût du XVe siècle pour les portraits, M. M. nous rappelle d'abord Raphaël prenant à tâche de ne donner pour base à ses évocations du passé que les documents les plus authentiques : puis, il fait passer sous nos yeux les livres imprimés, italiens, allemands, français, qui depuis le *Bréviaire des décrets et décrétales*, imprimé à Milan en 1478, reproduisent les portraits de leurs auteurs ; enfin, les portraits des empereurs et hommes illustres, publiés en 1517, par Andrea Fulvio, d'après d'anciennes médailles. Paul Jove dut se mettre à l'œuvre vers cette époque, car, dès 1521, il possédait déjà une série relativement importante de portraits de littérateurs et de savants. Son mode de recrutement était des plus simples, « il mettait à contribution ses amis, ses protecteurs, tous ceux qui de près ou de loin avaient souci de leur renommée, tous ceux qui avaient à compter avec sa plume tour à tour si caressante et si mordante. »

Comme il voulait une galerie de portraits sur toile, mesurant chacun environ un pied et demi, forcément le nombre des originaux était limité. Aussi dut-il s'arrêter au parti de faire copier ou interpréter les peintures, les documents de quelque nature qu'ils fussent. Parfois, ajoute M. M., Paul Jove semble avoir fait composer une effigie, à l'aide de deux ou trois documents différents, dont il faisait combiner les traits essentiels. C'est là malheureusement le point vulnérable du *Musæum Jovianum ;* mais il fut contrebalancé par l'ardeur et la clairvoyance avec laquelle P. J. mit à contribution les statues, les miniatures, les médailles, en un mot, tous les matériaux que lui signalait la renommée.

Quoiqu'évêque de Nocera, il continua d'habiter Côme. Il y installa son musée, qu'il eut bientôt l'idée de faire reproduire par la gravure. En 1549, il en confia la tâche à Robert Estienne, assisté de Geoffroy Tory. Mais ce fut l'édition de 1575, exécutée par Pierre Perna, l'éditeur bâlois, qui mit en véritable lumière les trésors patiemment amassés par le passionné collectionneur. Malheureusement P. Jove fut surpris par la mort, à Florence : il avait cru prendre, pour la conservation de son cher trésor, les mesures les plus prévoyantes, en défendant formellement par son testament de jamais aliéner l'ensemble qu'il s'était appliqué à constituer ; mais les galeries ont leurs destinées ! Celle-ci est maintenant dispersée ; les débris en sont partagés entre deux branches de ses descendants ; leurs dissentiments rendent fort délicate toute enquête sur la nature des épaves qui en restent.

Heureusement de nombreuses copies en furent faites. De 1552 à 1562, Cristoforo dell' Altissimo, notamment, copia pour le duc Cosme I de Médicis, plus de 280 portraits. Quelles étaient, par exemple, ces toiles ?

Tel est le problème que jusqu'ici personne n'avait jamais songé à résoudre et que M. M. vient de dégager en partie. La solution était cependant des plus faciles, dit-il très simplement : il ne fallait que lire Vasari, qui nous donne la liste de 240 portraits faisant partie du Musée de Cosme I. Or, écrit le savant académicien, elle concorde pour la presque totalité avec le catalogue de la collection de P. Jove. C'est parfaitement exact : la chose était très peu compliquée : mais encore fallait-il y penser : de fait, personne avant M. M. n'y avait songé.

Bien que très médiocres, les copies offrent cependant une écrasante supériorité sur les gravures de l'édition bâloise. Elles ont le grand mérite d'avoir été prises sur des originaux, alors que les gravures ont été dramatisées ou que les autres portraits, conservés à Vienne, ne sont que des reproductions des portraits de Florence. Il est facile de comprendre, cette détermination faite, l'intérêt des tableaux de Florence. Le rap-

prochement de ces toiles avec les gravures de l'édition bâloise est le côté tout à fait nouveau de la dissertation de M. M., qui nous permet maintenant, pour des effigies disparues, de recourir à des répliques de première main, qui les reproduisent avec une exactitude relative.

On ne saurait suivre ici, dans l'énumération qui est imprimée à la suite, les rapprochements pleins de détails précieux qui y sont insérés; mais on ne pourra jamais trop louer la sûreté de la critique du maître.

Quant au texte, je viens de résumer, en tâchant d'être moins « traditore » que Pierre Perna, ses pages excellentes. Elles sont comme une introduction au savant Catalogue qu'aucun iconographe ne pourra maintenant négliger.

F. DE MÉLY.

SEPULVEDA Y SANTA MARIA DE NIEVA, par D. Enrique SERRANO FATIGATI. Grand in-8°, 24 pp., 8 phototypies, Madrid, 1900.

DEUX monographies courtes, mais substantielles, comme sait en composer le docte professeur de Madrid. — Nous trouvons d'abord une introduction de quelques pages : *Cuadro general.* Que d'aperçus intéressants, de données précises, d'appréciations justes qui se suivent dans un ordre clair et naturel ! En somme, on voyage en lisant cette introduction, et sans quitter l'étroite enceinte de sa chambrette, on parcourt un long trajet à travers *las tierras segovianas*, apercevant bien des villes et villages, bien des monuments, bien des objets de tous genres. — Puis viennent les deux monographies. Quelques notes historiques précèdent l'étude des églises de Sepulveda. Celles-ci sont au nombre de trois principales : *El Salvador*, *San Justo* et *la Virgen de las Peñas.* D. E. Serrano Fatigati les décrit simplement, mais avec précision, examine les différents éléments d'architecture et de sculpture, s'abstient prudemment de considérations trop hasardées, en un mot, fait œuvre de vrai savant.

J'ai simplement relevé la croyance de l'auteur aux influences clunisiennes sur les édifices romans de l'Espagne. Si ces influences étaient réelles, j'en serais heureux et fier. Mais n'a-t-on pas démontré qu'il n'y eut point d'école clunisienne, en fait d'architecture et de sculpture ? — En outre, puisque l'auteur cite la *Revue de l'Art chrétien*, il me permettra de lui dire qu'il est conforme aux règles d'une bonne bibliographie, de donner également en français les titres des ouvrages français, et non de les traduire en espagnol.

Santa Maria de Nieva est déjà connue des lecteurs de ce recueil (année 1900, p. 250 et s.). Dans la monographie espagnole, D. E. Serrano Fatigati reprend la même description, mais sur un plan nouveau.

Les phototypies qui accompagnent l'étude du savant archéologue sont excellentes, et contribuent singulièrement à rendre attachantes les descriptions serrées des monuments.

Dom E. ROULIN.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE, II. LES CATACOMBES ROMAINES, par H. MARUCCHI. Paris, Desclée, 1900. In-8° de 450 pp. avec planches.

CE second volume, complément du premier, présente les mêmes qualités de science et de critique, avec la même abondance de renseignements utiles et pratiques. Il concerne exclusivement les *cimetières* romains. J'écris à dessein *cimetières*, qui est le terme propre, et non *catacombes*, réservé pour un seul souterrain, celui qui était à proximité de la tombe temporaire des SS. Apôtres Pierre et Paul.

Qu'il me soit permis, dans l'intérêt du perfectionnement de cette œuvre méritoire, d'ajouter quelques observations dont les lecteurs sentiront le bien-fondé.

Il y eut, ailleurs qu'à Rome, par exemple, à Naples, des cimetières souterrains. Un chapitre supplémentaire dirait, d'une manière générale, quels ils sont et en quoi ils ressemblent à ceux de Rome.

Un tableau chronologique eût été opportun pour classer les cimetières entre eux, faisant connaître l'origine et les développements successifs.

Quand vint la paix, commencèrent les cimetières à ciel ouvert. Un mot sur eux ne serait pas déplacé.

Les inscriptions cimétériales forment une catégorie à part dans l'épigraphie. Il manque un chapitre spécial pour les relier ensemble. On apprendrait ainsi le style de chaque époque, les variantes des formules, tout ce qui, en dehors des noms des consuls dont il importerait d'avoir la liste, sert à dater.

Enfin, l'archéologie ayant sa langue à part, pour être bien comprise, un glossaire explicatif plairait surtout aux novices : on y trouverait des mots tels que *arcosolium*, *area*, *loculus*, *transenna*, etc. Plusieurs sont francisés par l'auteur, pas toujours heureusement : ainsi la *transenna* de

marbre n'est pas une *grille*, qui suppose l'emploi du fer ; pourquoi pas dire alors tout simplement *transenne ?*

Tous mes vœux pour une large propagande sont acquis à cette œuvre intelligente de vulgarisation, qui se recommande surtout au clergé studieux, avide de comprendre ce qu'il a vu à Rome et qu'il ne saura bien qu'un aussi bon guide à la main.

X. B. DE M.

S. PIERRE DE ROME. HISTOIRE DE LA BASILIQUE VATICANE ET DU CULTE DU TOMBEAU DE S. PIERRE, par le P. MORTIER, des Frères-Prêcheurs ; Tours, Mame, 1900. Grand in-8° de 616 pag., avec de nombreuses planches et vignettes.

Cet ouvrage a eu l'immense avantage de paraître à son heure ; aussi, dès le début, pouvait-on lui prédire le succès. Pour les pèlerins qui sont accourus à Rome de tous les points de la France, à l'occasion du jubilé, de la canonisation de J.-B. de la Salle et de la béatification de trois de nos compatriotes, la bordelaise Jeanne de Lestonnac, le poitevin Charles Cornay et un religieux normand, il leur fournissait à l'avance les renseignements dont ils avaient besoin pour voir avec fruit la basilique où toutes ces belles fonctions se sont accomplies et, au retour, il aura fixé et rafraîchi leurs souvenirs.

Mais il se recommande aussi par de sérieuses qualités. Tout d'abord, il est imprimé avec autant de soin que de luxe. Qui ne connaît les éditions si élégantes de la maison Mame ? Ici, elle a fait encore un petit chef-d'œuvre, digne d'orner la table d'un salon, où les distraits ne manqueront pas de le feuilleter pour en admirer l'illustration abondante, tandis que les studieux y chercheront à s'instruire.

Le goût est également flatté par un style pompeux, presque oratoire, qui sent la chaire du conférencier, mais très suggestif, car il inspire des sentiments et des réflexions. L'auteur semble même s'y complaire et il ne cite pas un fait important qu'il n'en déduise aussitôt la philosophie, au point de vue de l'histoire. Il ne fait pas de la science à proprement parler, aussi n'écrit-il pas pour les savants de profession ; mais il a bien pénétré et mûri son sujet et toujours il le présente avec une conviction sincère. Telles sont ses élucidations sur deux points importants, l'existence du corps de S. Pierre seul dans sa confession et sa translation temporaire à la *Platonia*. Par une suite de raisonnements, il établit la date de la fameuse statue de bronze, qu'il dit byzantine et du VIe siècle ; l'archéologie lui eût démontré qu'elle n'est pas antérieure au XIIIe siècle, opinion qui semble prévaloir actuellement.

Le volume est grand et gros, et pourtant il ne dit pas tout ce qu'on aimerait savoir. Que le P. Mortier me permette de lui signaler quelques regrettables lacunes qu'il s'empressera, je n'en doute pas, de combler par l'addition de nouveaux chapitres.

Ainsi, nous parlions tout à l'heure de la statue de S. Pierre. Pourquoi n'est-il pas dit un mot de ces imitations, grandes ou petites, qui sont si répandues actuellement et que Pie IX a enrichies d'une indulgence spéciale, quand on en baise le pied, absolument comme sur l'original ?

Les indulgences attachées à la visite de la basilique sont nombreuses. Il était facile et profitable d'en dresser la liste.

Le livre III est consacré aux « principales dévotions autour du tombeau de S. Pierre ». Trois seulement sont énumérées : « Le culte de la Ste Vierge », « la statue de S. Pierre », « Ste Pétronille et la France ». Ce n'est pas suffisant. Que de reliques réclament une étude à part ! Par exemple, les grandes reliques de la Passion. On ne peut omettre la visite des sept autels et la chaire de S. Pierre, qui méritaient plusieurs planches.

Au livre II, voici « la canonisation des Saints », tracée en traits rapides. Avec deux tableaux annexes, c'eût été parfait. L'un donnerait la série des canonisations et l'autre des béatifications accomplies à St-Pierre, avec leur date et le nom du pontife. C'est là un renseignement de premier ordre.

Incidemment revient la question du jubilé et est donnée une vue extérieure de la Porte-Sainte. On peut, sans être difficile, désirer davantage. Pourquoi pas aussi la photographie de la bulle de Boniface VIII qui institue le jubilé, puisque la charte pontificale, gravée sur marbre, est affichée en permanence à gauche de la porte ; et encore celle de cette mosaïque, placée à l'intérieur, où S. Pierre regarde si fixément les pèlerins qu'aucun, en nul endroit, ne peut se soustraire à son regard, ce que les Romains savent bien ?

Je termine en félicitant à la fois l'éditeur et l'auteur, parce qu'ils ont ensemble mis au jour un livre, qui leur fait honneur à tous deux, car ils n'ont rien négligé pour satisfaire leurs lecteurs, que je souhaite nombreux et choisis.

X. B. DE M.

ANALECTA HYMNICA MEDII AEVI. SEQUENTIAE INEDITAE, par le P. BLUME. Leipzig, 1900, in-8° de 306 pages.

Ce 34e fascicule, non moins intéressant et rempli que les précédents, se divise en quatre parties : le *Temps*, la *Vierge*, les *Saints* et le *Commun*. Il contient 360 proses, presque toutes tirées des manuscrits.

Les saints qui figurent ici sont les suivants : S. Acace, S. Adalbert, S. Agéric, Ste Agnès, S. Alban, S. Amé, S. Ange gardien, Ste Anne, S. Antonin, Ste Apolline, S. Augustin, Ste Barbe, S. Barthélemy, S. Benoît, S. Boniface, Ste Cécile, S. Castor, Ste Catherine, SS. Côme et Damien, S. Cyriaque, Ste Dorothée, Ste Élisabeth de Hongrie, Ste Engracie, S. Erasme, S. Etienne, Ste Eulalie, Ste Euphémie, S. Eusèbe, SS. Fabien et Sébastien, Ste Félicité, SS. Ferréol et Ferruce, S. Florin, S. François, S. Front, S. Gabriel, S. Genès, S. Georges, S. Géréon, S. Germain, S. Gilles, Ste Hélène, Ste Hilde, SS. Innocents, S. Jacques, S. Janvier, S. Jean-Baptiste, S. Jean, év., SS. Jean et Paul, S. Jérôme, S. Joseph, Stes Juste et Rufine, S. Laurent, S. Léonard, S. Luc, Ste Lucie, Ste Marc, Ste Marguerite, Ste Marie Madeleine, Ste Marine, Ste Marthe, S. Martin, S. Maurice, SS. Maxime et Vénérand, S. Médard, S. Michel, Ste Monique, S. Narcisse, Ste Nathalie, S. Nazaire, S. Nicet, S. Nicolas, S. Nicolas de Tolentin, B. Nicolas de la Roche, S. Norbert, S. Notker, SS. patrons de Hildesheim, de Salzbourg et de S. Udalric, S. Paul, S. Paul ermite, S. Paulin, SS. Pierre et Paul, S. Pierre m., S. Piat, S. Raymond, S. Remy, S. Saturnin, S. Sébastien, SS. Senez et Théopont, S. Sigismond, S. Sixte, Ste Tanche, SS. Timothée et Apollinaire, S. Thomas, S. Thomas de Cantorbéry, S. Udalric, Ste Ursule, S. Valère, Ste Vérène, SS. Victor et Ours, S. Vincent.

A titre de curiosité, je citerai quelques proses en acrostiche, où les initiales de chaque strophe réunies donnent le nom de l'auteur. Ainsi, pour S. Jacques (p. 203) : *Frater Matheus fecit;* pour S. Laurent (p. 221) : *Maremannus;* pour les patrons de Hildesheim (p. 249) : *Lippoldus Steinberg*.

Les peintres ont coutume de couronner les vierges martyres de roses blanches et rouges. L'idée a pu leur en venir de la liturgie, comme il est dit de Ste Catherine dans le Missel de Saragosse de 1485, qui associe les lis aux roses :

« Sponsa sibi coronatur,
Rosis atque liliis,
Rubicunda
Tota munda. »

Le P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des saints* p. 563, dit que les *potiers de terre* ont pour patron « S. Bont, *Bonitus*, Bon, évêque : ce peut-être parce que l'on conservait à Clermont (en Auvergne) un vase où le saint s'était lavé les mains. » En tout cas, le fait est essentiellement local. Je préférerais les mettre sous le patronage des saintes espagnoles Juste et Rufine, qui étaient du métier, puisqu'elles faisaient le commerce des vases tournés, au rapport du Missel de Saragosse en 1485 :

« Nunquam vacabant otio
Feminæ sanctissimæ :
Mos erat in mercando
Vascula fictilia
Istoque mercimonio
Cum egenis maxime
Dividebant ministrando
Sua victualia. »

X. B. de M.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

I. — INVENTAIRE D'AMBOISE ET CHANTELOUP.

Amboise, le château, la ville et le canton, est une superbe publication illustrée, format in-4° (Tours, 1897), qui contient des extraits de plusieurs inventaires. Il eût été certainement plus profitable de les donner *in extenso* et de les rejeter à la fin du volume à titre de documents. Les voici dans l'ordre où ils se présentent :

1. *Inventaire du château d'Amboise*, fin du XVe siècle (pp. 148-154). J'y relève 24 petites couvertures « façon de Poictou », pour lits et couchettes. Les draps de toile sont marqués « à trois fleurs de liz, en fil tanné ».

2. *Compte de Pierre Briçonnet, argentier du roi pour la dépense des manteaux nécessaires à l'assemblée* (de l'Ordre de St-Michel) en 1484 (p. 488).

3. *Meubles estans en l'armeurerie du château d'Amboise en 1499*. Le texte est ici en entier et compte 34 nos (pp. 175-178). On y remarque deux épées papales : « 7. L'espée aux armes du pape Céleste (Calixte III), le fourreau garny d'argent doré et ung chapeau de velours cramoisy, garny et semencé de perles. — Une épée, le fourreau blanc, la poignée, garnye de boys ; au pommeau une Nostre Dame d'un côsté et un St Martin de l'autre, nommée l'espée du pape (Pie II), qu'il envoya au roy Loys (Louis XI). »

4. *Inventaire du château de Chanteloup*, l'an II (pp. 450-457). Notons : « Deux bergères en gros de Naples, à fond blanc brodé des Indes, représentant les *Fables de la Fontaine* », comme au château d'Abin (Vienne).

5. *Inventaire de Notre-Dame du Bout des Ponts* à Amboise, an IV (p. 536).

6. *Inventaire de l'église St-Florentin, à Amboise*, an IV (p. 536). A citer : « Neuf tapisseries en toile peinte, une bannière de damas rouge. »

Un voyageur du XVIIe siècle dit avoir vu en cette église, « au chœur, derrière le grand autel, une châsse d'argent, renfermant le corps de S. Florentin » et « une antique et très riche tapisserie à fond d'or et de soie incarnat, avec personnages d'or, de soie et d'argent appliqués » donnée par Louis XII et qui représentait, « la vie de S. Florentin, qui fut du Poitou, d'où il fut rapporté à Amboise, sous Foulques Nerra » (p. 101).

2 — LE CHATEAU DE VERRÈS ET L'INVENTAIRE DE SON MOBILIER, EN 1565, par F. FRUTAZ. Turin, 1900, in-8°, de 39 pages.

Ce château est situé dans la vallée d'Aoste; une inscription le dit construit en 1390. C'est une vraie forteresse, qui avait sa petite garnison ; aussi son ameublement consiste-t-il surtout en armes et engins de toute sorte, dont le détail est très curieux. Trois pièces ont en conséquence un nom spécial : « crotte de l'artillerie », « salle de la garde, » « chambre de la munition ».

Le texte, divisé par n^os^, correspondant aux appartements — ce qui fait des articles trop longs — est suffisamment annoté; toutefois, j'appellerai l'attention sur certaines expressions, qui ne peuvent qu'enrichir les glossaires spéciaux.

Allemagne, lieu de fabrication d'arquebuses et d'un carcan pour détenu. « Deux rouets d'arquibus d'Allemaigne avec leurs appartenances. — Ung collier de fer, fait en Allemaigne, avec pointes dedans, pour tormenter ung homme au col. »

Arche à poulets : « Une arche vieillie pour polaglies. »

Artillerie. Presque tous les canons sont ornés des devises et armoiries des seigneurs, mais l'une par la salamandre, rappelle le souvenir de François I. « Deulx pièces d'arteglerie de campagne, l'une avec la salamandre de (et) la corone au-dessus, de longeur de neufz pieds. »

Buigl. « Abreuvoir, formé ordinairement d'un seul tronc d'arbre : » « Ung grand buigl à (en) bois, de peu de valeur, pour tenir l'eau des borneau de la tour, gasté. »

Crotte. Toute pièce voûtée, répond au français *grotte.*

Cerf. « Deux testes de cerfz — Ung braquemard de chasse, avec sa pugne (poignée) de corne de cerfz. »

Doil, du latin *dolium*: « Deulx grands et deulx petits doils, pour tenir huile. »

Forme, bois de lit : « Une forme de lit, vieillie de sappin. »

Lanterne. « Quatre petites lanternes de corne, garnies de fer blanc, six autres plus grandes de mesmes. — Deulx autres lanternes de tolle, desquelles l'une est à baston. »

Tableau, tringles de bois, disposées en carré, pour suspendre les tapisseries le long des murs : « Ung grand tableau pour tenir la tapisserie. »

Tenture, improprement appelée *tapisserie* : « Deux pièces de tapisserie de taphetas blanc et roge, trapoinctées et figurées de lions, relevées, contournée, doublée de toille, avec leurs franges alentour, roges, gausnes et verdes. »

Verdure. « Au-dessus la dicte table ung tappis faict à verdure gaulne, convenable à la dicte table. — Trois pièces de tapisserie vieillies. — Ung ciel de lict, avec son dorsier de tapisserie faicte en verdure, avec quattre personnages, de damas fort usé.— Une pièce de tapisserie, avec un cerfz au melieu, fait en verdure et ung aultre semblable, tous deux usés. — Une petite table de noier, avec ses deux tréteaux de mesme, sur laquelle est ung vieux tappis fait à verdure. »

3. — TESTAMENT DE PIERRE BERGERON, en 1666, dans le *Bulletin historique du diocèse de Lyon*, 1900, p. 88.

Ce prêtre, qui était attaché au chapitre de la primatiale, légua à l' hôpital du Pont du Rhône « sa chapelle d'argent, consistant en un calice, quatre chandelliers, une croix, deux paires de burettes, deux paires boittes à hosties, clochette et petit bassin, le tout marqué des armes dud. testateur; chasuble, aubes, missels du concile, corporaux et voiles. »

Le rit lyonnais comprenait quatre cierges, les deux paires de burettes devaient être de rechange suivant les fêtes, car il y avait aussi deux calices, dont un grand d'argent ciselé et doré, le bassin servait aux burettes et si l'on avait deux boites à hosties, c'est que l'une était affectée aux hosties du prêtre et l'autre à celles destinées à la communion des fidèles.

4. — INVENTAIRE DE L'ÉGLISE D'ESCOUSSENS, EN 1717, dans l'*Albia christiana*, 1899, pp. 72-73.

Ni numérotage des articles, que je suppose abrégés, ni explication d'aucune sorte.

Bassin en dinanderie : « Un grand bassin cuivre jaune. »

Bouquets: « Vingt bouquets artificiels; 22 vases de faïence, plusieurs bouquets en papier. »

Candélabre, avec le sens de lustre : « Un can-

délabre de cuivre à douze branches, qui pend devant le maître autel. »

Carreaux ou coussins : « Deux carreaux pour le missel. »

Couteaux pour le pain bénit : « Deux couteaux, à manche de corne, pour couper le pain bénit. »

Couverte du pupitre : « Deux couvertes pour le pupitre des chantres, une en panne rouge, l'autre d'une étoffe à fleurs avec frange. »

Crédences, près de l'autel : « Deux crédences à fleurs rouges. »

Devant d'autel : « Un de dentelles avec les deux crédences, deux en papier, l'un de toute couleur. »

Étui : « Un reliquaire d'argent et son étui. Une croix d'argent, dorée en partie, pour les processions, avec étui. »

Falot ou lanterne : « Un falot de fer blanc pour les processions, 2 petits falots pour porter le S. Sacrement. »

Garniture ou parement de la chaire : « Une garniture d'étoffe de laine à fleurs pour la chaise. »

Mouchettes, pour la lampe : « Lampe de cuivre et sa conserve, avec trois mouchettes. »

5. — INVENTAIRE D'UN FABRICANT DE PAPIER, EN 1723, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 609-613.

Le papier se différencie par sa couleur, « viollet », « campet » (campêche ?), « bleuf terne » « bleuf trace » (gris), « viollet fiot » (couleur de feu); par sa fabrication, « gros bon » (bulle) ; par son assimilation à l'étranger, « papier Lombar »; par son format, « papier carré fin ».

6. — DÉPENSES DE L'ÉVÊCHÉ DE CASTRES, de 1722 à 1734, dans l'*Albia christiana*, 1899, p. 253-254.

L'extrait est très écourté. Aucune explication n'est fournie sur certains mots qui appellent l'attention des lexicographes; je vais y suppléer par ces notes.

Crémière, vase au saint Chrême et aussi aux saintes huiles : « Des crémières d'étain, 36 sols ».

Croix d'offrande, que l'on faisait baiser aux fidèles qui venaient à l'offrande : « 2 croix d'offrande, 8 l. ».

Étoles doubles, un côté blanc et l'autre violet, pour pouvoir changer pendant l'administration du baptême. « Camelot blanc et violet, avec fournitures, pour 10 étoles à administrer les sacrements, 35 l. 6 s. — 1 étole blanche et violette, 4 l. 10 s. »

Pluvial, du latin *pluviale*, chape : « 3 pluviaux ».

Porte-Dieu, custode pour le transport du S. Viatique : « 5 porte-Dieu », « porte-Dieu d'argent, doré au dedans ».

Rayon, se dit du *soleil*, partie supérieure de l'ostensoir, au disque rayonnant et dont le pied fut souvent le ciboire ou le calice. « 1 ciboire, 1 rayon » ; « ciboire, rayon à pied commun ».

7. — LEGS FAIT A SA PETITE FILLE PAR HUGON LE ROUX, EN 1723, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 518-519.

M. Louis Guibert a trouvé cette énumération de mobilier domestique dans un livre de raison limousin. J'en détacherai les passages saillants (les articles ne sont pas numérotés) :

Bergame s'écrivait comme on prononçait : « Un chaslit garni de Vergame ». « Une table en coulonne torse, couverte de son tapis de Vergame, avec ses deux guérindons ».

Cadis : « Deux beaux chaslitz, garnis de rideaux de cadit vert. — Mon list et chaslit, garny de cadit coleur d'or. » Victor Gay ne donne pas ces deux couleurs au cadis, mais seulement *blanc*, *azuré* et *violet*.

Couverts. Toute la « veselle est de bon estain commun », mais elle est accompagnée de vieux couverts, « six ceuillères et six fourchetes, de très bon argent ».

Dévotion. « A la cheminée, un tableau de St Joseph. A la cheminée, un crucifix ».

Linceuls. Les draps pour les maîtres sont « de brain », c'est-à-dire fins, tandis que sont gros ceux « pour valetz », fabriqués « d'estoupes ».

Prie-Dieu : « Mon prie-Dieu, à deux armoyres fermant à clef », probablement à deux corps, un en bas et l'autre au-dessus de l'accoudoir.

Serviettes. Comme les nappes, elles sont de deux sortes : « unies » ou « ouvrées », avec dessins.

Taque. A ce mot insolite dans nos contrées, ne se croirait-on pas en Lorraine? « Dans la cuisine une gran taque au foyer ».

8. — INVENTAIRE DE LA SACRISTIE DE REMIREMONT, EN 1727, par DIDIER-LAURENT (*Journal de la Soc. d'arch. lorraine*, 1899, pp. 148-156).

L'illustre abbaye nous fournit, dans son mobilier, quelques mots qu'il est utile de consigner, à l'usage des futurs lexicographes.

Bassin. L'affectation au transport du pain bénit n'est pas indiquée dans le *Glossaire* de V. Gay : « Un grand plat bassin d'argent, sur lequel on porte les pains bénits » (n° 13).

Couronne de l'ostensoir. Ce rit, que j'ai encore vu usité en Poitou, est absent du *Glossaire* : « Une

boîte en carton, dans laquelle il y a deux couronnes de fleurs peintes pour mettre sur le S. Sacrement » (n° 27).

Feinte, nom expressif pour signifier ce qu'on appelle ailleurs *représentation*, usitée pour les anniversaires où le corps n'est pas présent : « Quatre grands chandeliers de cuivre pour la feinte » (n° 136).

Galon. Ce mot manque complètement dans Gay. Au lieu d'être plein comme la passementerie, on le rencontre ici *à jour :* « Une bourse de damas violet, bordée d'un galon d'or à jour » (n° 69).

Housse, pour protéger l'ornement : « Un ornement d'étoffe d'argent,... avec leurs housses de serge impériale rouge » (n°s 38, 39).

Parterre, semé de fleurs : « Un dez (dais) de satin blanc, travaillé en parterre, de velours cramoisy et argent, sous lequel on porte le Saint Viatique » (n° 115).

Soleil, ou auréole circulaire rayonnant autour d'un Nom de Jésus, comme les armoiries des Jésuites en Italie : « Un voile de calice de damas blanc, brodé d'un soleil d'or, avec un point d'Espagne d'or autour » (n° 51). — « Un autre voile de gros de Tours vert, brodé en or et en argent, avec un soleil au milieu » (n° 58).

9. — REGISTRE DE FAMILLE, 1727-1800, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, XXI, pp. 615-624.

La sépulture se fait « près notre banc » (1739), « sous notre banq » (1751), « auprès de notre banq » (1768), pour mieux garder le souvenir des défunts, chaque fois qu'on va à l'église.

Il est question des « pantion » des enfants : « Aux filles de Notre-Dame, à S. Junien », le prix était de 110 livres et 6 livres, pour le blanchissage, en 1763 ; en 1764, à Limoges, 150 l., « sans le blanchissage ny le maître d'école »

10. — INVENTAIRE DE LA CHAPELLE DE NOTRE-DAME DE PITIÉ, AU DIOCÈSE DE POITIERS, EN 1730, par BONNEAU, dans le *Pays Poitevin*, 1900, p. 118.

L'énumération des *ex-voto* est curieuse : « Un gros cœur, une oreille, deux petites croix, le tout d'argent, attachés ensemble par un ruban rouge. Deux petits reliquaires, une croix et une effigie d'Innocent XII, aussi attachés ensemble par un ruban vert. Plus, sept cœurs, quatre yeux simples, un double, une langue, le tout d'argent et attachés ensemble par une chaîne aussi d'argent. Un cœur d'or, attaché par un ruban rouge. Petits cadres en nombre infiny ».

11. — L'ABBÉ DE GRÉCOURT, INVENTAIRE DE SON MOBILIER, par VINCENT (*Bullet. de la Soc. arch. de Touraine*, 1899, pp. 158 173).

« Jean-Baptiste-Joseph Vuillart de Grécourt, poète français, est né à Tours en 1684 et mort en la même ville le 2 avril 1743... Il obtint, à l'âge de 13 ans, un canonicat à l'église St-Martin de Tours. » L'auteur déclare qu'il omet « le mobilier et le linge, à cause de sa longueur » : c'est bien à tort, car l'inventaire perd ainsi notablement de son intérêt et reste mutilé. Les deux pages qu'on en donne ne compensent qu'insuffisamment cette omission.

Voici ce qui concerne le costume :

« Une canne à poignée d'or, aprétiée 20 livres.

« Une canne à roseau, avec sa poignée à lorgnette.

« Un bonnet de velours brodé d'or.

« Une robe de chambre de damas bleu et violet.

« Une tabatière, une paire de boucles à souliers, une paire de boutons, le tout en or.

« Un anneau d'or, dans lequel est enchâssée une pierre bleue, 61 livres.

« Une montre à répétition à boîte d'or, 100 livres. »

12. — LIVRE-JOURNAL DE LA FAMILLE BONNEVAL, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 675-689.

En fait d'étoffes, voici le « velour de cotton », la « flanelle d'Engleterre croisée », le « moleton de cotton », la « ratine Châteauroux ».

Le chanvre est de deux sortes, en 1783 et 1785 : « Chanvre blanc », roui à l'eau et « chanvre de la fleur », « filasse du chanvre mâle, plus estimée que l'autre », dit l'éditeur Delmond.

X. BARBIER DE MONTAULT.

RÉPERTOIRE ARCHÉOLOGIQUE DE L'ARRONDISSEMENT DE REIMS (département de la Marne), publié sous les auspices de l'Académie de Reims. — Dixième fascicule : — CANTON DE BEINE, — par CH. GIVELET, H. JADART et L. DEMAISON, associés correspondants de la Société nationale des Antiquaires de France. — Reims, F. Michaud, 1900, un vol. grand in-8° de 393 pages, avec 25 grav.

LE *Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims*, de MM. Givelet, Jadart et Demaison, se continue sur le plan très complet d'après lequel il a été conçu. La transcription des textes épigraphiques, le relevé des noms de ténements intéressants, de rapides aperçus histo-

riques, voire des indications de sources inédites, s'y ajoutent à la description minutieuse des œuvres d'architecture, de sculpture, etc., le tout additionné d'abondantes et instructives illustrations. Les auteurs réalisent ainsi, canton par canton, pour cet arrondissement si merveilleusement riche, le triple programme archéologique, épigraphique et artistique, proposé naguères à l'activité des travailleurs de province par le Comité des travaux historiques et par le Comité des Sociétés des Beaux-Arts (1).

Le canton de Beine est « plein d'attraits » pour l'archéologue. — « Il a déjà livré de nombreux secrets des temps antiques aux fouilleurs qui l'ont scruté, notamment à M. Charles Bosteaux, maire de Cernay-lès-Reims. Poursuivant, depuis 1870, avec autant de précision que de méthode, ses investigations personnelles dans les stations préhistoriques, les foyers gaulois, les sépultures romaines et franques, les souterrains de tous les âges, ce laborieux archéologue a formé un véritable musée local avec ses découvertes » (p. 6). — En ce qui concerne les périodes médiévale et moderne, l'architecture religieuse a fourni à MM. Givelet, Jadart et Demaison « seize édifices réellement intéressants à des titres divers » (p. 8). L'architecture militaire et l'architecture civile, au contraire, sont pauvrement représentées ; « à part les traces d'enceinte et de fossés entourant quelques villages », les auteurs du *Répertoire* n'ont « rencontré aucun monument de défense militaire, aucun château et en général fort peu d'anciennes maisons : bâties en craie, en terre ou en bois, les habitations n'offraient... la plupart aucune résistance aux éléments » (p. 7).

« Les seules richesses à signaler... sont donc concentrées dans l'architecture ou la décoration des anciennes églises que renferme le canton » (p. 7).

Architecture religieuse. — Quatre églises sont réellement des « édifices remarquables » : celles de Beine, de Cernay-lès-Reims, de Saint-Masmes et de Bétheniville ».— *Beine* nous « offre un parfait modèle du style de transition du XIIe siècle » (cf. pp. 23 à 30). — L'église de *Cernay-lès-Reims* occupe « l'un des premiers rangs parmi les églises rurales de l'arrondissement de Reims » ; ses trois nefs (dont la principale est voûtée sur croisées d'ogives embrassant chacune deux travées) ont été construites « dans la seconde moitié du XIIe siècle (1180 à 1200 environ) » (pp. 102 à 114, un plan et une coupe longitudinale). — A *Saint-Masmes*, nous trouvons un « édifice de la fin du XIIe siècle, qui est resté intact dans ses éléments essentiels primitifs et qui mérite à cet égard une attention particulière, aussi bien que pour l'harmonie de ses proportions » (pp. 304 à 309). — L'église de *Bétheniville*, classée monument historique comme celle de Cernay, remonte à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe (pp. 78 à 88, avec un plan).

A *Auberive*, l'église présente « un intérêt particulier à cause des matériaux qui ont servi à sa construction au XIe et au XIIe siècle » (pp. 39 à 48, avec un plan et une vue générale hors texte). Elle est en partie bâtie avec des briques provenant de l'aqueduc romain, qui amenait les eaux de la Suippe à Reims. On retrouve à l'église de *Prosnes* des parties bâties avec des briques de la même provenance (p. 247, etc.).

Une mention particulière est également due aux églises — d'*Époye*, « de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe pour la plus grande partie » (pp. 157 à 165, avec un plan), — de *Nogent-l'Abbesse*, nef du XIe siècle, chevet carré et tour de la fin du XIIe, bas-côtés du XVIe (pp. 199 à 206), — de *Berru*, XIIe siècle, dont la tour centrale est « d'une remarquable ampleur » (pp. 58 à 62), — de *Dontrien*, en partie romane, en partie du XIIIe siècle, avec un portail du XVIe (pp. 131 à 140, avec un plan et une planche hors texte), — et de *Nauroy*, en majeure partie du XVIe siècle (pp. 184 à 193, avec un plan).

Sculpture. — Indépendamment des jolis chapiteaux de *Cernay-lès-Reims*, XIIe et XIVe siècles (pp. 112-113 et deux planches phototypiques hors texte), — les sculptures les plus intéressantes, tant au point de vue de l'art qu'au point de vue de l'iconographie, sont : — au dit *Cernay-lès-Reims :* une Vierge, du XIVe siècle, « d'un haut intérêt artistique » (pp. 115-116 et une planche hors texte) ; — à *Dontrien :* une autre Vierge, également du XIVe siècle (p. 142) ; — à *Nogent-l'Abbesse* : une statue en bois, « représentant un saint costumé en guerrier, armé, à cheval ; elle remonte au XVe siècle et a été vénérée constamment dans l'église de Nogent sous le nom de saint Caprais », bien qu'elle ne corresponde en rien aux attributs iconographiques de ce saint (pp. 207 à 209, avec une planche hors texte) ; — à *Dontrien :* une statuette de la Vierge debout au pied de la croix, « jolie sculpture du XVIe siècle » (p. 142) ; — à *Saint-Martin-l'Heureux :* « une curieuse statue de sainte Barbe », également du XVIe siècle (pp. 299-300) ; — à *Saint-Hilaire-le-Petit :* plusieurs statues, dont

1. On sait que le *Répertoire archéologique de la France*, le *Recueil des Inscriptions* et l'*Inventaire des Richesses d'Art* ont dû « suspendre leur publication », — peut-être plus encore faute de collaborateurs que faute de crédits.

une, datée de 1598, représente sainte Agathe « debout, tenant un livre de la main droite, et dans la main gauche, une tenaille avec son sein arraché » (p. 289) ; — à *Béthenville*, au tympan du portail : une statue en bois de sainte Marie-Madeleine, « assez bonne sculpture du XVIe siècle » (p. 88) ; — à *Dontrien :* un saint Laurent, du XVIe siècle (p. 142) ; — à *Selles :* un groupe en bois, œuvre assez ancienne [1546 ?] et de sculpture intéressante bien qu'assez grossière, qui représente saint Martin à cheval, coupant son manteau à un pauvre » (p. 353) ; — enfin à *Berru*, dans le mur d'une maison particulière : un groupe de saint Hubert, du temps de Louis XIII (pp. 70-71).

VITRAUX. — Les vitraux se réduisent à quatre fragments : — à *Nauroy :* deux panneaux, du XVIe siècle, représentant l'un la Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert, et l'autre, les saintes Femmes se rendant au Tombeau (pp. 193-194) ; — à *Nogent-l'Abbesse* : « deux remarquables figures de saint Pierre et de saint Sébastien », également du XVIe siècle (« de 1550 à peu près ») (p. 210).

ORFÈVRERIE. — Le calice en vermeil de l'église de *Berru*, qui provient du Temple de Reims et qui porte une inscription en précisant la date (1575), est « l'un des plus précieux du diocèse de Reims » (pp. 63 à 65, avec une planche hors texte).

MENUISERIE ET FERRONNERIE. — A *Cernay-lès-Reims*, les deux vantaux de la porte principale de l'église « remontent au moyen âge, au XIVe ou au XVe siècle, ainsi que leurs gonds et leurs clous en forme de quatre-feuilles » (p. 117) ; — les trois retables de *Saint-Souplet* (XVIIe siècle) sont « d'un caractère particulièrement remarquable et imposant » (pp. 328 à 331, avec deux planches hors texte) ; — à *Dontrien*, le fauteuil du célébrant date du début du XVIIe siècle ; sa décoration offre les insignes des pèlerins de Saint-Jacques (p. 141) ; — à *Beine*, « les bancs de la nef sont ceux du XVIIIe siècle et portent encore leurs anciens numéros d'ordre » (p. 30) ; — la grille d'appui, en fer forgé, de l'église de *Prosnes*, est une « œuvre assez élégante du XVIIIe siècle » (p. 250).

FONTS BAPTISMAUX. — Le canton de Beine a conservé trois fonts baptismaux du XIe ou du XIIe siècle, en pierre noire de Belgique ou des Ardennes, décorés suivant les traditions des ateliers de ce pays. Les deux plus intéressants se trouvent à *Beine* (pp. 30-31) et à *Auberive* (p. 49) (cf. pp. 179-180).

ÉPIGRAPHIE LAPIDAIRE. — MM. Givelet, Jadart et Demaison ont relevé, dans les églises du canton de Beine, — en outre de la légende du calice de Berru, — un ensemble de quarante inscriptions lapidaires antérieures à 1800 ou relatives à des faits antérieurs à cette date, dont une du XIIe siècle, une du XIVe, une du XVe, dix-sept du XVIe, onze du XVIIe, sept du XVIIIe et deux du XIXe.

Sur ces quarante inscriptions, quatorze sont des épitaphes, et trois, des textes de fondations ; — dix-neuf relatent des dons ou des événements divers ; — quatre sont des pierres commémoratives de travaux d'architecture et se rapportent à l'exhaussement de l'abside de l'église d'*Auberive*, en 1438, par le maître maçon Huet Ludin (pp. 44 et 51.), — à la construction en 1507 (?), de la chapelle Saint-Basle de l'église de *Prunay* (pp. 279-280), — à la reconstruction, en 1532, de deux piliers de l'église d'*Époye* (p. 163), — et à la reconstruction, en 1556, d'un pilier de l'église de *Nauroy*, par le maître maçon Pierre Joli (p. 190). — Je citerai encore l'abondante série de graffites (du XVIe au XIXe siècle) de l'église de *Dontrien* (pp. 144 à 150).

ÉPIGRAPHIE CAMPANAIRE. — Ici je demanderai aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* la permission d'être moins laconique et d'ajouter à l'analyse du Répertoire de MM. Givelet, Jadart et Demaison quelques annotations personnelles.

Dans le canton de Beine, MM. Givelet, Jadart et Demaison ont rencontré une dizaine de cloches antérieures à la Révolution, dont plusieurs portent des noms de parrains ou de marraines, marquants dans l'histoire champenoise. — La plus ancienne est celle de Saint-Martin-l'Heureux ; elle date de 1463 et présente la formule « me levèrent... » (1). — Vient ensuite la belle cloche de *Saint-Masmes*, datant de 1522. La seconde ligne de l'inscription de cette cloche est « formée de lettres... et de chiffres, dont l'assemblage... semble inintelligible » (p. 311). Des séries de lettres analogues se retrouvent ailleurs : nous avons jadis été porté à croire, à la suite de feu G. Vallier, qu'elles pouvaient avoir un sens symbolique (2) ; nous sommes plutôt porté aujourd'hui à les considérer comme un simple remplissage.

1. Communication de M. H. Jadart (1er mai 1900). Cette cloche sera publiée dans le prochain volume du *Répertoire archéologique* (canton de Bourgogne).

2. G. Vallier, *Inscriptions campanaires de l'Isère*, p. 40. — Jos. Berthele, *Recherches pour servir à l'histoire des Arts en Poitou*, pp. 271 à 273. — Jos. Berthele, *L'Art campanaire en Poitou*, dans le *Bulletin archéologique* du Comité des travaux historiques, année 1899, p. 300. — Givelet, Jadart et Demaison, *Répertoire archéol.*, t. X, p. 311, note 2.

La seule cloche signée, antérieure à la Révolution, qui existe encore dans le canton de Beine, est celle de *Dontrien ;* elle a été fondue en 1788, par « LES ROY ET GURY »(pp. 143 et 373). Cette société de Lorrains ambulants, — dont les signatures n'ont pas encore été expliquées, que nous sachions, — se composait de trois ou de quatre fondeurs, dont le père, le fils et le gendre. — Le père, CHARLES ROY, habita successivement deux villages voisins de Bourmont : Saint-Thiébault et Gonaincourt ; il est dit fondeur de cloches, dans les archives de Gonaincourt, à partir de 1758 ; il mourut au dit Gonaincourt le 28 pluviôse an V, à l'âge de 85 ans. — Son fils, JOSEPH-HUBERT ROY, né à Saint-Thiébault le 3 novembre 1754, marié à Gonaincourt le 9 août 1785, mourut le 2 janvier 1814 au dit Gonaincourt, dont il avait été maire ou adjoint à plusieurs reprises. — JEAN-BAPTISTE GURY, laboureur avant son mariage, fondeur de cloches après, avait épousé à Gonaincourt, le 13 février 1781, Marie Roy, fille de Charles et sœur de Joseph-Hubert ; il mourut, lui aussi, à Gonaincourt, le 25 décembre 1813, à l'âge de 70 ans. — Un autre Gury, NICOLAS, cousin-germain de Jean-Baptiste Gury, qui précède, et peut-être neveu de Charles Roy, fut aussi fondeur de cloches ; il se maria le 4 février 1788, à Huilliécourt, avec Charlotte Morel (1).

Suivant que les Roy père et fils eurent avec eux, en campagne, les deux Gury à la fois, ou bien seulement l'un d'eux, Jean-Baptiste, les signatures des cloches furent libellées : « les Roy et les Gury », ou bien « les Roy et Gury », ou bien encore « les Roy et J. B. Gury ».

Le campanographe du Tardenois et de la Thiérache, M. B. Riomet, a signalé, dans la partie nord du département de l'Aisne, plusieurs œuvres de cette société de fondeurs : — à *Beaumé*, une cloche, encore existante, signée : LES ROY ET LES GURY MONT FAITE EN 1783 (2) ; — à *Rogny*, trois cloches, dont deux détruites à l'époque révolutionnaire; la survivante, qui pesait 260 kilog. et qui a été refondue en 1890 à Mohon (Ardennes) par feu Honoré Perrin-Robinet et feu Pol Perrin, père et fils, était signée, comme celle de *Dontrien :* LES ROY ET GURY MONT FAITE EN 1788 (3) ; — à *Proisy*, une cloche qui porte comme signature : « 1790 FAITE PAR C. ROY ET J. B. GURY (1) ».

Parmi les anciennes cloches disparues du canton de Beine, sur lesquelles les auteurs du *Répertoire archéologique* ont pu recueillir des renseignements, les plus intéressantes sont certainement les trois fondues vers 1567-1568 pour l'église de *Prunay*, par le célèbre PIERRE DESCHAMPS, auteur du gros bourdon de la cathédrale de Reims (p. 280). — A propos des trois cloches provenant de l'ancienne abbaye Saint-Remi de Reims, qui se trouvent depuis 1804 à l'église de Cernay-lès-Reims, MM. Givelet, Jadart et Demaison donnent (p. 120) divers détails sur les fontes importantes faites pour cette abbaye en 1685 et en 1736 ; à cette dernière date, l'abbaye de Saint-Remi utilisa le savoir-faire de deux Lorrains bien connus des campanographes : ANTOINE et CLAUDE BROCARD. — A *Époye*, dans l'église, un graffite offre « le nom de PIE · OVDIN, suivi de la figure d'une cloche » (p. 172). « Serait-ce un nom de fondeur ? » La chose est d'autant plus vraisemblable, qu'il a existé au XVIIe siècle un fondeur de cloches du nom de PIERRE OUDIN.

Durant le cours du XIXe siècle, les fondeurs qui signent des cloches pour le canton de Beine, sont en majeure partie des Lorrains. Nous trouvons ; — en 1807, LES REGNAUD ET LES ANTOINE (p. 66), une société d'ambulants que M. Jadart a déjà signalée dans les Ardennes, et que l'on retrouve également dans l'Aisne ; — de 1818 à 1839 [ANTOINE] ANTOINE et [son beau-frère] F. LOISEAUX (pp. 333-334, 290, 89-90 et 31-32), tous deux domiciliés à Robécourt (Vosges) ; — en 1827, LES COCHOIS [père et fils] ET LES BARRARD FRÈRES (pp. 281-282), c'est-à-dire 1° Jean-Nicolas Cochois, aliàs Cochois-Baret, 2° François Cochois, 3° Jean-Baptiste Barrard l'aîné, aliàs Barrard-Husson, et 4° Pierre-François Barrard le cadet, aliàs Barrard-Barrard (2) ; — de 1834 à 1895, LES PAINTANDRE, de Vitry-le-François (pp. 238-239, 228-229, 237-238, 354, 216-217 et 172-173), c'est-à-dire les frères SÉBASTIEN et THÉODORE Paintandre, de Breuvannes (Haute-Marne), établis à Vitry vers 1830, et les deux fils de Théodore, PAUL et VICTOR, qui continuent l'industrie paternelle ; — et en 1888, H[ONORÉ] PERRIN - [ROBINET] (pp. 256-257), établi aux portes de Mézières (Ardennes).

En outre des cloches fondues par des Lorrains, ambulants ou fixés à plus ou moins de distance du canton de Beine, — apparaissent, en 1838 et

1. Archives communales de Saint-Thiébault, de Gonaincourt et de Huilliécourt (Haute-Marne), séries GG.

2. B. Riomet, dans la *Thiérache*, tome XIII, année 1889, p. 126. — [L'abbé Palant], *Rogny, baptême des cloches*, dans la *Semaine religieuse du diocèse de Soissons et Laon*, n° du 6 septembre 1890, p. 580 ; tirage à part, p. 6. — Communication de M. l'abbé Achille Lépissier, curé de Besmont et Beaumé.

3. [L'abbé Palant], art. cité, dans a *Semaine religieuse*, pp. 580 et 640 ; tirage à part, pp. 6 et 13. — B. Riomet, dans la *Thiérache*, tome XIV, p. 5.

1. B. Riomet, dans *la Thiérache*, tome XVII, p. 65.

2. Cf. Jos. Berthelé, *Les Cochois et les Barrard, fondeurs de cloches ambulants dans l'arrondissement de Château-Thierry*. — *Annales* de la Société hist. et archéol. de Château-Thierry, année 1899, pp. 61 à 68

en 1852, deux cloches signées : HILDEBRAND fondeur à Paris (pp. 354 et 366), — et en 1869, deux cloches d'acier signées : JACOB HOLTZER (p. 290) et fondues à Unieux (Loire). Ces deux dernières cloches avaient été entreprises par un personnage... de tempérament assez aventureux, JÉROME DUTOT, qui ne coula jamais une cloche de sa vie (à ce que m'ont assuré des gens bien informés), mais qui ne s'en intitulait pas moins « *fondeur de cloches en bronze et seul fondeur en* « *France de cloches d'acier* » (p. 290).

La réclame de Jérôme Dutot n'est pas la seule signature apocryphe que nous fournissent les beffrois du canton de Beine. Les trois petits timbres de l'horloge municipale de Pontfaverger portent l'inscription suivante : « *Nous avons été fondues* « *en 1834 par M. A. Calame, ingénieur à Rethel,* « *membre de plusieurs académies et sociétés sa-* « *vantes de France et d'Angleterre, médaille d'or* « *et d'argent* » (p. 239). Ce CALAME, qui était d'ailleurs un mécanicien intelligent, fabriquait des horloges... et commandait les cloches, dont il avait besoin, aux Paintandre, à Loiseau-Liégault, etc. Au XIXe siècle aussi bien qu'aux siècles précédents, on rencontre dans l'épigraphie campanaire, un certain nombre de signatures, dans lesquelles le nom du véritable auteur est ainsi remplacé par celui de l'entrepreneur ou du vendeur. Cette façon d'agir a toujours été admise dans le commerce, et après tout elle est légitime! Néanmoins elle peut, dans plus d'une occasion, faire surgir de réelles difficultés sous les pas de l'historien et de l'épigraphiste. Celles des substitutions de ce genre, qu'il nous est possible de percer à jour, parce qu'elles appartiennent à une époque encore voisine de la nôtre, doivent nous mettre en garde contre celles qui peuvent se rencontrer dans les textes d'une date plus reculée.

JOS. BERTHELÉ.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, année 1901, n° 1.

M. Lefèvre-Pontalis, devenu à la fois Directeur de la *Société française d'archéologie* et de son organe le *Bulletin monumental*, marque son avènement par une impulsion nouvelle donnée à ce dernier périodique. Il vient de paraître, chose insolite, pas trop en retard sur sa date réglementaire ; il est plus intéressant que jamais, et M. L.-P. ouvre lui-même la livraison par une excellente monographie de la petite église de Chars (Seine et Oise), charmant édifice du XIIe-XIIIe s., à trois nefs, avec chœur entouré d'un large déambulatoire à tribunes et de cinq chapelles rayonnantes. La nef centrale est étranglée (elle n'a guère que 4 m. de largeur), mais le détail de l'architecture est d'une extrême élégance : belles moulures toriques, curieuse clef de voûte, des angles de laquelle émergent quatre couronnes, superbes chapiteaux romans à feuilles d'acanthe, jolie rose. L'article est bien illustré, mais l'on regrette de n'y pas trouver une coupe sur les nefs.

M. A. de Rochemonteix donne à son tour une notice de l'église de Sarcelle (Cantal), antique et minuscule sanctuaire offrant un exemple d'abside demi-ronde, carrée au dehors.

Il y eut aux XIVe et XVe siècles une fabrication quasi industrielle de panneaux de retable en albâtre. Darcel croyait qu'ils provenaient d'ateliers flamands ; Feu Courajod et M. J. Destrée leur ont attribué une origine italienne ; M. A. Bouillet pense avoir trouvé la trace d'un atelier flamand établi à Lagny (Seine et Marne).

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Allard (P.). — Études d'histoire et d'archéologie. — In-18°. Paris, Lecoffre.

Babelon (E.). — Catalogue des intailles et camées donnés au département des médailles et antiques de la bibliothèque nationale (Coll. Pauvert de la Chapelle). — In-8° avec fig. et pl. Paris, Leroux.

Barbier de Montault (X.). — Chapiteaux du XVIe siècle du chateau de Laudifer (Maine-et-Loire), dans *Notes d'art et d'archéologie*, septembre-novembre 1899.

Baudot (A.de) et **Perrault-Dabot** (A.). — Archives de la commission des monuments historiques, t. Ier. — In-fol. avec 100 planches. Paris, Laurens.

Bellouard (L'abbé).— Histoire de l'abbaye de N.-D. de Fontgombault. — In-12. Paris, Oudin.

Berthelé (Jos.). — Notes et études campanaires. — Cloches diverses de l'arrondissement de Chateau-Thierry, extrait des *Annales de la Société archéologique de Château-Thierry*. — In-8°. Château-Thierry, Lacroix.

Le même. — Notes et études campanaires. Bibliographie. La cloche italienne de Charly-sur-Marne. (Aisne). — In-8°. 2 pages, s. l. n. d.

Le même. — L'Inscription de l'ancienne cloche de Charly-sur-Marne, lettre a M. Lucien Briet, dans la *Semaine religieuse* du diocèse de Soissons et Laon, 1901.

Le même. — La vieille cloche de l'église de Chateauneuf (Vendée). — In-8°. Vannes, Lafolye.

Blanquart (L'abbé F.-M.-A.). — La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario.— In-8°. Évreux, Hérissey.

* **Bonneau.** — Inventaire de la chapelle de Notre-Dame de Piété au diocèse de Poitiers, en 1730, dans le *Pays poitevin*, 1900, p. 118.

* **Bouillet** (A.) et **Servières** (L.). — Sainte Foy, vierge et martyre. — Grand in-4° de 780 pp., richement illustré. Rodez, Carrère.

Bourdery (L.). —Catalogue des émaux peints appartenant a la société des Antiquaires de l'Ouest, a Poitiers. — In-8°. Poitiers, Blais et Roy.

Bricqueville (Eug. de).— Notes historiques et critiques sur l'orgue. — Gr. in-8°, 2 fig. Paris, Fischbacher.

Buhot de Kersers (A.). — Histoire et statistique monumentale du département du Cher, T. VIII, 32e et dernier fascicule. — In-4°. Bourges, Tardy-Pigelet.

Crosnier (Le P. J.) — La chapelle Saint-Sauveur au chateau de La Bourgonnière (Maine-et-Loire), et le Christ en robe, dans *Notes d'art et d'archéologie*, février 1900.

Demaison. — Les chevets des églises de N.-D. de Chalons et de Saint-Remi de Reims. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1899.)— In-8°. Paris, Imp. Nat.

Denais (Jos.). — Monographie de la cathédrale d'Angers, trésor, tapisseries, vitraux. — In-8°. Paris, Laurens.

* Dépenses de l'évêché de Castres, de 1722 a 1734, dans l'*Albia christiana*, pp. 253-254, 1899.

* **Didier-Laurent.** — Inventaire de la sacristie de Remiremont, en 1724, dans le *Journal de la Soc. d'arc. lorraine*, 1900, pp. 148-156.

Étude sur l'ancienneté de la chapelle de Fourvière, et principalement de la nef Saint-Thomas. — In-8°, avec gr. Mâcon, Protat.

* **Fournier** (Jos.). — Comptes du roi René pour la construction de deux caravelles, en 1478, dans le *Répertoire des travaux de la Société de Marseille*, 1900, pp. 391-399.

* **Givelet** (Ch.), **Jadart** (H.) et **Demaison** (L.). — Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, dixième fascicule : canton de Beine. — Un vol, gr. in-8° de 393 pp. avec 25 grav. Reims, F. Michaud.

Gonse (Louis). — Les chefs-d'œuvre des musées de France: la peinture. — In-4°, 270 vignettes, 30 pl. hors texte. Paris, L. Henry May.

Prix, broché, 50 francs ; relié, 60 francs.

Granges de Surgères (Le marquis de) — La cathédrale de Nantes, documents inédits (1631). — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Heuzé (Lionel). — Croquis d'architecture au pays de Léon (Bretagne), dans *Notes d'art et d'archéologie*, septembre-novembre 1899.

Hubert (H.). — Fibules des Baslieux. — In-8°, avec fig. et 2 pl. Paris. Leroux.

* Inventaire du mobilier de l'église paroissiale de Mazamet (Tarn), l'an II, dans l'*Albia christiana*, 1899, p. 168.

* Inventaire du chateau de Bourg-Charente, en 1792, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e série, t. VII, p. LXXXVIII-LXXXIX.

* Inventaire d'Amboise et Chanteloup.

* Inventaire d'un fabricant de papiers, en 1723, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1898, pp. 609-613.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ontété, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Inventaire de l'église d'Escoussens, en 1717, dans l'*Albia christiana*, 1900, pp. 72-73.

Jadart (H.) et **Demaison** (L.). — Monographie de l'église de Réthel (Ardennes). — In-8°, Paris, Picard.

* **Kœchlin** (Raymond) et **Marquet de Vasselot** (Jean). — La sculpture a Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle, étude sur la *Transition de l'art gothique à l'Italianisme*. - Paris, Armand Colin et Cie.

* **Lacouture** (Ch.), S. J. — Esthétique fondamentale, précédée d'une lettre de M. Eug. Guillaume, de l'Institut. — Un vol. grand in-8° de 422 pp. Imprimerie Jobard, à Dijon. Librairie V. Retaux, Paris.

* Legs fait a sa petite-fille par Hugon le Roux, en 1723, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 518-519.

Les monuments constantiniens de Jérusalem reproduits sur une mosaique du IVe siècle dans l'église de Sainte-Pudentienne a Rome, dans *La Terre Sainte*, Revue illustrée de l'Orient chrétien (1 avril 1900).

* Livre-journal de la famille Bonneval, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 675-686.

Loth (A.). — Le portrait de N.-S. Jésus Christ d'après le Saint-Suaire de Turin. — In-8°, Paris et Poitiers, Oudin.

Louvot (L'abbé) et **Ingold** (l'abbé). — Lettres inédites de dom Grappin, bénédictin de Besançon, a l'abbé Grandidier, historien de l'église de Strasbourg, avec les réponses également inédites de Grandidier. — In-8°, Paris, Picard et fils.

Mac Swiney de Mashanaglass (Le marquis). — Le Portugal et le Saint-Siège. I. Les épées d'honneur envoyées par les papes aux rois de Portugal, au XVIe siècle. II. Les langes bénits envoyés par les papes aux princes royaux de Portugal. — Deux vol. in-8°, Paris, A. Picard et fils.

Macon (G.). — Note sur le « Mystère de la Résurrection » attribué a Jean Michel. — In-8° Paris, Techener.

Marguillier (A.). — Troyes artistique et pittoresque, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. — In-8°, avec 9 grav. et 1 pl. Paris.

* **Marucchi** (H.). — Éléments d'archéologie chrétienne, II. Les catacombes romaines. — In-8° de 450 pp. avec planches. Paris, Desclée.

Mély (F. de).— Le Saint-Suaire de Turin, dans *Chronique des Arts*, 1900 et dans la *Revue critique d'histoire et de littérature*, n°s 52-53, 1900.

Le même. — La Tour de Babel.— In 8°, Paris, Leroux. (Extrait de la *Revue archéologique*, 1900.)

* **Le même.** — Le coffret de Saint-Nazaire de Milan et le manuscrit de l'Iliade a l'Ambrosienne. — (Extrait des *Monuments Piot*), gr. in-4°, 3 planches hors texte. Paris, Leroux.

Meunier (G.). — Histoire de l'art ancien, moderne et contemporain. — In-32, Paris, Alcan.

* **Mortier** (Le P.). — Saint-Pierre de Rome. Histoire de la basilique vaticane et du culte du tombeau de saint Pierre.— Grand in-8° de 616 pp. avec de nombreuses planches et vignettes. Tours, Mame.

Müntz (E.). — L'art populaire, son état actuel, ses revendications, son avenir. — In-8°, Paris, Davy.

* **Le même.** — La tiare pontificale du VIIe au XVIe siècle. — (Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXVI, 1re partie, 1897), gr. in-4°, 94 pp. Paris, Imprimerie Nationale, et Klincksieck.

* **Le même.** — Le Musée de portraits de Paul Jove. — (Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*), 1900, in-4°, Paris, Impr. Nationale et Klincksieck.

* **Perrier** (Em.). — Les richesses artistiques de Marseille en 1791, dans le *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1900, p. 408 451.

Petit (N.-M.). — L'église de l'abbaye de Saint-Vanne, de Verdun. — In-8°, Verdun, Renvé Lallemant.

* **Porée** (Le chanoine). — La statuaire en Normandie. — Caen, Delesques.

* **Quarré-Reybourbon** (L.). — Iconographie et bibliographie de N.-D. de la Treille. — Broch. Lille, Quarré.

Rameau (Mgr). — Notes sur trois tombeaux de l'ancienne cathédrale de Macon, dans *Annales de l'Académie de Mâcon*, 3e sér., t. III.

Le même. — L'ancien Hotel-Dieu de Macon, dans *Annales de l'Académie de Mâcon*, 3e sér., t. III.

* Registre de famille, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, XXI, pp. 615-624.

* **Riat** (G.). — L'art des jardins. — Petit in-8°, de 400 pp., nombreuses gravures. Paris, May.

Prix 3,50.

* **Rohault de Fleury** (Ch. et G.). — Les saints de la messe et leurs monuments. — In-4°, t. VIII. Paris.

* **Roulin** (Dom Eugène). — L'ancien trésor de l'abbaye de Silos. — In-f°, 124 pp., avec seize planches et vingt figures dans le texte. Paris, Ernest Leroux.

* Testament de Pierre Bergeron, en 1666, dans le *Bulletin historique du diocèse de Lyon*, 1900, p. 88.

* **Thorel-Terrin.** — Procès-verbal de visites de paroisses au XVIIe siècle, annoté par M. le chanoine Marsaux. — In-8° de 11 pages, Beauvais.

Tubeuf (G.). — La décoration a travers les ages, dans l'*Encyclopédie théorique et pratique des connaissances civiles et militaires.* — Gr. in-8°. Paris, Franchon.

Vachet (L'abbé Ad.). — Les paroissses du diocèse de Lyon (Archives et Antiquités). — In-8°. Lerins, Bernard.

* **Vallette** (René). — Inventaire de Notre-Dame de Fontenay (Vendée), 1537, dans la *Revue du Bas-Poitou*, 1900, pp. 144-147.

* **Vincent.** — L'abbé de Grécourt, inventaire de son mobilier, dans le *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1899, pp. 158-173.

Vitry (P.). — Le sculpteur Nicolas Guillain, dit Cambray. — In-8° avec planche, Paris, Leroux.

Allemagne.

* **Blume** (Le P.). — Analecta Hymnica Medii Ævi. Sequentiae. — In-8° de 306 pp., Leipzig.

Braun (J.). — Le Paliotto a St-Ambroise de Milan, dans *Stimmen aus Maria-Laach*, 14 septembre 1899.

Gossche (Agnès). — Simone Martini. Ein Beitrag zur Geschichte der Sienesischen Malerei im XIV Jahrhundert. — In-8°, Leipzig, Seemann.

Hager (G.). — Le retable a volets du sculpteur Steinle (XVIIe) au couvent de Stams (Tyrol), dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 3e fasc., 1899.

Hasak. —Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII Jarhundert. — In-folio avec 122 grav. hors texte et dans le texte. Berlin, Wasmuth.

Hotzen. — Peintures murales médiévales du cloitre et du dome de Schleswig, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, septembre 1899.

Kleinschmidt (Le P. Beda), O. F. M. — Les vêtements sacerdotaux (fin), dans *Theologische praktische Quartalschrift*, 4 trimestre 1899.

Lessing. — Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — In-f°, Berlin, Wasmuth.

Macowsky (Hans). — Jacopo del Sellaw, dans le *Jahrbuch der Kœniglichen preussischen Kunstsammelungen*, f. 3 et 4, t. XX (1899).

Meisterwerke der Baukunst und der Kunstgewerbes alle Laender und Zeiten, périodique publié par la librairie Kœhler, de Leipzig.

* **Neuwirth** (Jos.). — Les peintures murales du cloître de l'église d'Emmaus a Prague, avec 34 planches et 13 figures dans le texte. Prague, Koch.

Norden (W.). — Der vierte Kreuzzug im Rahmen der Beziehungen des Abendlandes zu Byzanz. — In-8° Berlin, Behr.

Petrus Pictor Burgensis. — De propectiva pingendi. Nach dem Codex der Königl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Ubersetzg.zum erstenmale veroffentlicht v. Dr Winterberg. — Gr. in-8°, Strassburg. J. H. E. Heitz.

Ritscher (E.). Die Kirche S. Andrea in Mantua. — Gr. in-fol., Berlin, W. Ernst et Sohn.

Schubung (Paul). — Les fresques de la crypte de l'église Saint-François d'Assise, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, fasc. I, t. XXII (1899).

Voege (W.). — Les sculptures de la cathédrale de Bamberg, dans *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, fasc. 2, t. XXI (1899).

Wilpert (J.). — Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katacombe des heil. Callixtus. — In-4°, Freiburg, Herder.

Wüscher-Becchi (T.). — Origine de la tiare pontificale et de la mitre épiscopale, dans *Römische Quartalschrift*, 2e et 3e trimestre, 1899.

Angleterre.

Blomfield (Reginald). — A Short History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800. — In-8°, avec illustrations. London, George Bell and Sons.

Book of the art of Cennino Cennini ; Contemp. practical Treatise on quattrocento Painting. transl. from Italian. — In-8°, London. G. Allen.

* **Hope** (W. H. St. John). — Fountains Abbey, Yorkshire. — In-8°, avec plans et illustrations. Leeds, John Whitehead and Son.

* **Le même.** — The Architectural History of the Cathedral Church and Monastery of St-Andrew at Rochester. — In-8°, avec plans et illustrations. London, Mitchell and Hughes.

* **Prior** (Edward S.). — A History of Gothic Art in England. — Imperial 8°, avec environ 300 illustrations par Gerald C. Horsley. London, George Bell and Sons.

Italie.

Aldovrandi (L.). — Le sepulcre de Santa Maria della vita in Bologna e Nicolo dall'Area, dans l'*Arte*, fasc. IV, VII, 1899.

Biscaro (G.). — Les tombes d'Ubertino et de Jacopo da Carrara, dans l'*Arte*, fasc. I-III, 1899.

Cavalcaselle (G.-B.) et Crowe (J.-A.). — STORIA DELL'ANTICA PITTURA FIAMMINGA. Edizione originale italiana. — In-8°, Firenze, Le Monnier.

Les mêmes. — STORIA DELLE PITTURE IN ITALIA DAL SECOLO II AL SECOLO XVI, VOL. VIII. — In-8°, Firenze, Le Monnier.

Chiappelli (A.). — DUE SCULTURE IGNOTE DI F. BRUNELLESCHI, dans *Revista d'Italia*, 15 juillet 1899.

Colasanti (A.). — L'ARCHEOLOGIA CRISTIANA E IL PROSSIMO CONGRESSO, dans *Revista politica et Letteraria*, 15 mars 1900.

Colini (G.-A.). — IL SEPOLCRETO DI REMEDELLO-SOTTO NEL BRESCIANO E IL PERIODO ENCOLITICO IN ITALIA. Parte I. — In-8°, Parma, Batter.

Cozza-Luzzi. — DI UNA CAPSELLA RELIQUIARIA NELLA LIPSANOTECA PONTIFICIA, dans *Bessarione*, N° 39-40.

* Fraikin. — LES COMPTES DU DIOCÈSE DE BORDEAUX DE 1316 A 1453, d'après les *Archives de la Chambre apostolique*, dans les *Annales de St-Louis des Français*, liv. d'octobre, 1900, pp. 5-74.

* Frutaz (F.). — LE CHATEAU DE VERRÈS ET L'INVENTAIRE DE SON MOBILIER, EN 1565. — In-8° de 39 pages, Turin, 1900.

Guasti (G.). — LE CAPPELLE RUCELLAI IN S. PANCRAZIO (in Firenze), COL SEPOLCRO DEL REDENTORE SIMILE A QUELLO DI GERUSALEMME, ESEGUITO NEL SECOLO XV. — In-8°, Firenze, Tip. Florentina.

Hermann (F.). — A. DURER INCISORE, dans *Revista d'Italia*, 15 juillet 1899.

Wilpert (G.). — ÉTUDES SUR LE VÊTEMENT LITURGIQUE, dans l'*Arte*, fasc. I, III, 1899.

Espagne.

Lopez-Pelaez (A.). — LAS CATEDRALES GOTICAS, dans *Revista contemporanea*, 28 février 1900.

* Serrano Fatigati (Enr.). — SEPULVEDA Y SANTA MARIA DE NIEVA. — Gr. in-8°, 24 pp., 8 photographies, Madrid.

* SOCIEDAD ESPANOLA DE EXCURSIONES (Boletin de la). — Madrid, Imprimerie de St-François de Sales, Passage de l'Alhambra.

Suisse.

Rahn (J.-R.). — PEINTURES MURALES DE MARIABERG, PRÈS DE RORSCHBACH (XVIe s.) dans *Indicateur d'antiquités suisses*, n°s 1 et 2, 1899.

Belgique-Hollande.

Assche (Aug. van). — RECUEIL D'ÉGLISES DU MOYEN AGE EN BELGIQUE. MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ST-NICOLAS A GAND. — In-fol. et 19 pl. A Siffer.

* Béthune (Le baron J.). — ÉPITAPHES ET MONUMENTS DES ÉGLISES DE LA FLANDRE AU XVIe SIÈCLE, d'après les manuscrits de Corneille Gaillard et d'autres auteurs. *Société d'Émulation* (Bruges), 1900.

Blanchet (Émile). — L'ART EN FLANDRE. LES MUSÉES ET LES ÉGLISES DE BELGIQUE. — In-16. Paris, Boullay.

Brouwer Ancher (A.-J.-M.). — LES CLOCHES ET CARILLONS D'AMSTERDAM, ET LEURS FONDEURS, dans *Oud Holland*, 3e liv., 1898.

Hans Memling. — Livraison IV : CHAPELLE DE GREVERADE DE LA CATHÉDRALE DE LÜBECK (14 pl.) : livraison V : LA CHAPELLE DE SAINTE DOROTHÉE DANS L'ÉGLISE A DANTZIG ET LE MUSÉE ROYAL A BRUXELLES (9 pl.). — In-folio, Haarlem, H. Kleinmann et Cie.

Moerman (L.). — HÔTELS DE VILLE ET BEFFROIS DE BELGIQUE. 23 eaux-fortes avec texte. — In-folio, Bruxelles, Havermans.

Overvoorde (J.-C.). — NOTRE-DAME DE DORDRECHT, dans *Oud Holland*, 4e livraison, 1898.

Piot (C.). — LA CHAIRE A PRÊCHER DU COUVENT DE LELIENDAEL, A MALINES, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 5, 1900.

Visser (J. Th. de). — HEBREEUNCHE ARCHAEOLOGIE. — In-8°. Utrecht, Kennink.

* Van Caster (Le chan.). — MATHIEU-JOSEPH-CHARLES HUNIN, graveur (1770-1851) et PIERRE-PAUL-ALOUIS HUNIN, peintre de genre (1808-1856). — Broch. Malines, Godenne.

Chronique. SOMMAIRE : RESTAURATION DES RUINES, réponse à M. Fierens-Gevaert. — RESTAURATIONS DIVERSES. — VARIA. — NÉCROLOGIE.

Restauration des ruines.

En même temps que je répondais ici aux critiques de M. Fierens-Gevaert dirigées contre la restauration des ruines d'Aulne, j'ai tenu à défendre l'École de Saint-Luc injustement attaquée par lui (V. *Revue de l'Art chrétien*, n° 1 de 1901, p. 82). Mon honorable contradicteur a riposté sur ce point dans la *Chronique des Arts* (p. 46 de cette année). Avant de reprendre la discussion dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien*, il m'importait de savoir quel serait le sort d'une lettre, que j'ai cru devoir adresser à la *Chronique des Arts*, et que celle-ci a fini par reproduire en partie.

Parmi les dix exemples que M. F.-G. avait cités de monuments qui auraient été mis à mal par les élèves de cette « pépinière de pastiches », j'en ai cité deux, spécialement, dont les restaurateurs n'ont rien de commun avec l'école mise en cause. Les incriminations manquaient donc d'exactitude autant que d'équité. M. F.-G. s'est donné là-dessus le facile triomphe de conclure, que les autres ont donc « quelque chose de commun avec, etc... » Il m'a fallu mettre les points sur les i; j'ai prouvé que sur ces *dix* cas cités, *deux* seulement peuvent être mis à l'actif d'un élève de Saint-Luc (1). Une fois de plus il est démontré avec quelle aveugle animosité l'on s'en prend à cette école, qui heureusement ne s'en porte pas plus mal. Mais il faut ajouter que les deux cas qui seuls regardent l'école incriminée, à savoir ceux de la collégiale et de l'Hôtel-de-Ville de Louvain, font grandement honneur à celle-ci, et à son élève M. Langerock. M. F.-G. ne trouvera pas en France une seule restauration monumentale effectuée avec une plus parfaite correction archéologique que celle de Saint-Pierre de Louvain. A l'Hôtel-de-Ville, deux architectes étrangers à Saint-Luc avaient commis des fautes regrettables; on ne pourra pas faire le même reproche au restaurateur actuel.

J'ai défendu l'école de Saint-Luc, parce qu'elle avait été systématiquement et méchamment attaquée. Il est juste de défendre aussi plusieurs des autres restaurateurs des monuments belges; nous attendrons pour cela que M. F.-G. allègue des faits précis. M. André Hallays reprend sa thèse dans le *Journal des Débats* (1) et, du même cœur léger, prétend qu'on a « impitoyablement démoli des parties anciennes du Gravensteen ». On n'a démoli au Château des Comtes qu'une partie de tour qui allait s'écrouler, et pour sauver les parties

1. Voici la lettre que j'ai adressée à la *Chronique des Arts* et que l'on a reproduite en partie.

Monsieur le Directeur de la *Chronique des Arts* et de la *Curiosité*.

Votre très estimé journal a publié deux articles de Monsieur Fierens-Gevaert sur les restaurations monumentales exécutées en Belgique et sur la part prétendûment funeste qu'y prend l'École de Saint-Luc. Le premier m'atteignait indirectement en critiquant les travaux exécutés à l'abbaye d'Aulne sous ma direction. J'y ai répondu dans la *Revue de l'Art chrétien* en reproduisant *in extenso* l'article en question de M. F.-G. Celui-ci m'a répliqué dans vos colonnes en me nommant, et sans reproduire mes arguments. Je me dois de lui répondre devant vos lecteurs.

Le premier article de M. F.-G. était criblé d'inexactitudes, fâcheuses parce qu'elles servaient à étayer une amère critique d'une très estimable institution. J'ai supposé que son auteur était documenté par des tiers; il proteste, tant pis pour lui !

Il a, en effet, présenté comme imputables aux élèves de l'École de Saint-Luc des restaurations faites à dix monuments. J'ai rectifié ses dires pour quelques-uns de ceux-ci; il triomphe et me proclame en aveu pour les autres. Je suis obligé de mettre les points sur les *i* et de déclarer que sur les dix monuments en question deux seulement, la Collégiale et l'Hôtel-de-Ville de Louvain, sont restaurés (et d'une manière remarquable d'ailleurs) par un ancien élève de l'école incriminée : M. Langerock. Voici quels sont les autres monuments cités :

Église du Sablon à Bruxelles (architecte, M. Van Ysendyck).

Église de Sainte-Gudule (M. F.-G. dit *cathédrale*) de Bruxelles. Je nie qu'elle soit restaurée par un ancien élève de Saint-Luc.

Château des Comtes de Gand (architecte, M. J. de Waele, élève et professeur de l'Académie des Beaux-Arts de Gand).

Steen de Gérard le Diable à Gand (architecte M. A. Verhaegen, ingénieur honoraire des Ponts-et-Chaussées).

Cathédrale de Malines (architecte, M. H. Meyns, étranger à Saint-Luc).

Abbaye de Villers (architecte, M. Licot, étranger à Saint-Luc).

Abbaye d'Aulne (architecte, votre serviteur, élève et professeur de l'École du Génie civil de Gand).

Église de Saint-Martin à Saint-Trond (édifice moderne, donc hors de cause).

M. Fierens-Gevaert s'est prévalu de dix exemples pour établir, à l'aide des résultats obtenus, l'influence funeste de cette « trop célèbre académie, pépinière la plus florissante des pasticheurs et copistes belges ». Des dix exemples, huit sont imputables à des architectes qui n'appartiennent pas à cette école. J'espère que M. F.-G. regrettera la légèreté de ses attaques.

Après avoir réglé ce différend, où j'ai été personnellement cité, je ne veux pas, Monsieur le Directeur, abuser de vos colonnes en y abordant l'intéressante question de principe qui est soulevée.

Je compte retrouver M. F.-G. ailleurs.

Agréez, je vous prie, Monsieur, mes meilleurs sentiments.

L. Cloquet.
Gand, 3 mars 1901.

A quoi M. F.-G. répond :

« Ne voulant pas encombrer la *Chronique* d'une trop longue réponse, je me contente de remarquer : 1° que M. Cloquet est conférencier de Saint-Luc, 2° que j'ai, dès le premier jour, signalé l'église de Saint-Martin de Saint-Trond comme un édifice moderne, 3° que je me suis élevé surtout contre l'abus des restaurations et que la question des attributions n'ayant aucune importance dans l'espèce, la liste fournie par M. Cloquet n'enlève rien aux conclusions de mon article. »

Nos lecteurs ont pu lire dans notre livr. de janvier, p. 83, l'article de M. F.-G. et ils peuvent y vérifier que notre liste enlève toute valeur aux incriminations violentes du correspondant de la *Chronique des Arts* contre l'excellente institution de Saint-Luc.

1. N° du 15 mars.

voisines ; elle a été fidèlement réédifiée. Nous prions M. Hallais de nous dire ce que l'on aurait pu faire de mieux, et ce que l'on aurait fait en France ?

M. F.-G. revient sur les travaux des ruines d'Aulne. Il se scandalise de ce que l'on empile avec ordre certaines pierres retrouvées qui constituent des documents architectoniques ; il croit me confondre en citant un archéologue qui, décrivant l'état actuel de l'abbatiale, s'exprime ainsi : « en posant le pied sur le sol de l'antique nef de l'église Notre-Dame d'Aulne, on se croit tout d'abord au beau milieu d'un édifice en pleine construction ». La remarque est naïve ; M. l'abbé B. et M. F. voudraient-ils par hasard que les travaux nécessaires pour tenir debout des murs qui s'effondrent se fissent sans échafaudages, sans ouvriers et sans engins ?

Laissons de côté ces critiques dénuées de toute valeur, et revenons aux principes. Entre deux partis il fallait choisir : ou bien, il fallait laisser crouler les derniers murs de la fameuse abbaye avec les curieux vestiges de l'art ancien qu'ils recèlent, pour ne pas déranger un instant ce pittoresque et chaotique aspect de la nature sauvage qui, à la joie des snobs du pittoresque, se développait au sein des débris amoncelés.

Ou bien, il fallait interrompre un instant cet envahissement des végétaux parasites et l'action délétère des intempéries, pour procéder à la réparation urgente *des ruines* et les consolider avant de les rendre à la nature.

Dans le premier cas, c'était la transformation à bref délai d'un chef-d'œuvre d'architecture en un amas de décombres, embellis, je le veux bien, par des tapis de gazons et de mousses, des vêtements de lierre et de belles poussées d'herbes, de buissons et d'arbres enracinés aux murs. C'était l'anéantissement rapide de l'œuvre humaine par l'œuvre de la nature.

Dans le second cas, c'était la conservation d'une prestigieuse ordonnance monumentale, rehaussée de ce que la nature saura bien y ajouter (après la restauration tout comme après la destruction première), de vénérable patine, de décor végétal et d'allure pittoresque. Seulement, nous garderons longtemps encore ce chœur dont les contreforts n'auraient pas vu le XXe siècle ; nous n'aurons pas laissé disparaître cette curieuse fenêtre du transept nord (côté ouest), unique spécimen de tout le système des verrières de la grande nef primitive ; le sol déblayé nous aura rendu la statue du prince de Ligne et la superbe dalle funéraire de Louant, le grand bâtisseur ; nous aurons exhumé les nervures avec leurs clefs, qui, reconstituées sur le terrain, indiquent toute la superstructure, et la crypte funéraire régnant sous la nef ; et la base des grands piliers et la partie inférieure des galeries d'un cloître gigantesque entièrement enfoui. Serait-ce donc un sacrilège d'avoir pour cela troublé quelque temps le désordre, qui fait rêver les poètes au clair de la lune ? Et puis, n'est-ce rien d'avoir, en rétablissant le niveau primitif du sol, rendu ses proportions à toute l'architecture ? Le Gouvernement belge et spécialement M. le ministre De Bruyn en ont jugé autrement que M. Fierens-Gevaert.

On peut différer d'avis là-dessus, et le dire Libre à M. F.-G. d'opter pour le premier parti. Mais qu'il garde son opinion... et aussi ses objurgations, et qu'il laisse en paix l'excellente école de Saint-Luc, dont les élèves ont mille fois raison d'étudier l'architecture du moyen âge, non seulement pour être à même de restaurer consciencieusement les monuments de cette époque, mais encore pour s'inspirer des mêmes principes et des mêmes traditions en construisant des édifices conformes à la foi dont ils sont animés.

L. Cloquet.

Restaurations diverses.

Le *Nouvelliste de Rouen* du 24 février nous donne les renseignements suivants sur la restauration de la cathédrale. Un comité a été constitué dans le but de provoquer une souscription publique destinée à aider à la restauration du grand portail. Les travaux indispensables à la simple conservation du portail ont été évalués à 600,000 francs. La ville de Rouen s'est obligée à fournir une contribution de 100,000 francs, payable en dix annuités ; le département s'est engagé pour pareille somme, payable en cinq ans ; le diocèse, de son côté, a promis un concours de 100,000 francs à recueillir par voie de souscription ; l'État doit fournir le reste. Le comité de souscription a recueilli 82,140 francs. Il ouvre une souscription pour les 17,860 francs qui restent à recouvrer (1).

La cathédrale de Strasbourg va être restaurée ; le Conseil municipal de cette ville a évalué la dépense que nécessiteront les travaux de restauration à 2,253,000 francs ; vingt années seront nécessaires pour rendre à l'admirable édifice son ancienne splendeur.

Le Conseil municipal est d'avis que l'Alsace-Lorraine et l'Allemagne doivent participer aux

1. Les souscriptions sont reçues : au secrétariat de l'archevêché, chez les membres du comité, dans les presbytères et dans les bureaux des journaux du département qui voudront bien prêter leur concours.

frais de ces travaux, la conservation de la cathédrale de Strasbourg intéressant non seulement la ville, mais la province et l'État.

BIENTOT sera terminée la restauration des restes de la célèbre abbatiale bénédictine d'Etival-en-Charnée (Sarthe), restauration due à l'initiative de MM. Robert Triger et du marquis de Beauchesne, et aux générosités de MM. Singher, Chappée, Galpin, etc., du duc des Cars, des bénédictins de Solesmes. Les travaux sont dirigés par M. Triger. On a dégagé une absidiole du XIIe siècle, des peintures murales, une belle statue de la Vierge en terre cuite. Le R. P. Dom Guilloreau, de Solesmes, prépare une monographie de l'édifice.

LA vieille maison de la rue Saint-Romain, à Rouen, pour laquelle ont combattu tant d'artistes et d'archéologues, d'érudits et de simples touristes, est sauvée. Elle a pu être rachetée par la Société des Amis des monuments rouennais, et le Conseil municipal de Rouen, à la suite de pourparlers avec le ministère, a décidé de modifier son projet d'édilité.

ON exécute, en ce moment, dans les ateliers d'un ferronnier liégeois, un grillage en fer forgé destiné à entourer l'église collégiale de Huy.

On mettra prochainement en adjudication les travaux de restauration de la basse-nef méridionale, près de la grande tour, et la reconstruction de l'ancien portail du XIVe siècle, découvert lors des derniers travaux.

LA restauration des célèbres maisons de la Grand'Place de Bruxelles se poursuit; bientôt l'ensemble sera achevé. On entreprend actuellement des travaux à la maison *le Pigeon* et à la maison du duc de Bavière.

La première est située à droite de la Maison du Roi. Elle a appartenu à la corporation des peintres, puis à celle des arbalétriers. On lui rendra l'aspect qu'elle possédait lors de l'entrée à Bruxelles de l'archiduc Ernest.

Varia.

MADEMOISELLE Pellechet, bibliothécaire bibliophile, qui a laissé un legs important à la Bibliothèque nationale, a, par son testament, légué, en outre, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres un capital de 300,000 francs. Les intérêts de cette somme doivent être employés à conserver les monuments existants en France et aux colonies, qui présenteront un intérêt historique ou archéologique. Le but que s'est proposé la défunte est surtout de venir en aide aux monuments historiques non classés ou à ceux classés dont l'État se désintéresserait et non de faire travail d'entretien et de restauration pour un seul monument.

LA Société des Amis du Louvre a offert au musée national une importante tapisserie flamande du XVe siècle, qui ne mesure pas moins de huit mètres de long et vaut 70,000 francs. Elle représente *Le Jugement dernier*. Le Christ, assis au sommet de la composition, est environné d'anges déroulant des banderoles et sonnant de la trompette; à ses pieds, deux figures allégoriques : l'une, placée à la droite du Christ, symbolise la *Vertu;* elle lève d'une main, vers le Souverain Juge, le lis, emblème de l'innocence et, de l'autre main, invite à s'approcher les bons, à qui des anges distribuent des couronnes; la seconde est la *Justice*, qui menace de son glaive vengeur les méchants épouvantés. Aux deux extrémités de la composition, on voit encore deux prophètes, assis dans de hautes chaires sculptées, et déployant des phylactères où se lisent des textes sacrés. Une merveilleuse bordure, toute ornée de fruits et de fleurs, encadre ce tableau, dont l'état de conservation est, pour ainsi dire, parfait. Elle semble avoir été tissée à la fin du XVe siècle et avoir appartenu à la maison d'Albe. D'après le type des figures et l'arrangement des draperies, il y aurait lieu d'en attribuer la composition à Quintin Matsys. C'est une œuvre d'une grande valeur artistique.

MONSIEUR G. Vergaud vient d'offrir au musée de Cluny une boîte à boussole du XVIIe siècle, en ivoire gravé, ornée d'arabesques et d'armoiries, ainsi qu'une statue polychrome de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, en pierre, du commencement du XVe siècle, mesurant 0,70 centimètres. Cette statue est un beau et curieux spé-

cimen de l'art primitif de cette époque en Lorraine.

LE gouvernement espagnol se proposerait de suivre l'exemple de l'Italie, de la Grèce et de l'Égypte, et de prohiber désormais l'exportation d'aucun objet d'art, ni d'aucune antiquité de l'Espagne; la prohibition s'étendrait également aux livres, documents, manuscrits, coins, médailles, armes, armures, etc., etc.

ROBERT DE LUZARCHES.

M. Jean Rameau écrit dans le *Gaulois*, à propos de la statue qu'il est question d'élever à Jehan de Meung, le continuateur du *Roman de la Rose*, les lignes suivantes :

Nos écrivains du moyen âge sont obscurs, ou grossiers, ou pédants; ils prêtent tous par quelque côté à la critique. Les architectes de la même époque sont lumineux et purs comme le ciel, vers lequel ils dressaient leurs flèches extatiques; et l'admiration impérissable des siècles est acquise à leurs travaux.

Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle honorent autant notre génie que le *Roman de la Rose* et celui du *Renard*. Je cherche en vain cependant, sur les places de Paris, des monuments élevés à la gloire de Maurice de Sully et de Pierre de Montereau.

Je pense, pour ma part, que Robert de Luzarches, à qui nous devons la miraculeuse nef d'Amiens, mère de toutes les belles nefs de la chrétienté, est plus digne de nos louanges et de notre vénération que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci et tous les artistes de tous les pays et de tous les temps. Et si quelques Parisiens trouvaient mon enthousiasme un peu exagéré, qu'ils interrogent les archéologues anglais ou allemands, et ils verront que Robert de Luzarches est une de ces figures qui méritent de faire à jamais l'étonnement du monde. Je ne vois pas pourtant beaucoup de statues élevées en France à la mémoire de Robert de Luzarches.

Je vois un peu partout s'ériger des monuments pour célébrer le génie de gens qui firent des mairies, des théâtres, des marchés au poisson, des égouts collecteurs; mais Robert de Coucy et Jean d'Orbais, qui travaillèrent à la prodigieuse cathédrale de Reims, n'en ont pas; Enguerrand et Cormon, qui travaillèrent au chœur de Beauvais, le plus beau du monde, n'en ont pas; Jean de Beauce, qui fit le clocher de dentelle à la cathédrale de Chartres, n'en a pas; Guillaume de Sens, qui, non content d'illustrer son pays, passe pour avoir bâti la plus magnifique cathédrale de l'Angleterre, n'en a pas.

Il y a là une injustice révoltante, et l'on s'indigne de voir prodiguer le bronze ou le marbre pour tant de peintricules ou d'écrivaillons, quand on ne met même pas une inscription sur une plaque pour honorer les maîtres de l'art national, ces géants du moyen âge auprès desquels les architectes de Rome et d'Athènes ne paraîtront, un jour, que de petits enfants.

Nécrologie.

LA *Revue de l'Art chrétien* vient de faire une des pertes les plus sensibles qu'elle ait essuyées depuis sa fondation, par la mort inopinée de Monseigneur X. Barbier de Montault, le doyen de ses collaborateurs.

Le trépas l'a surpris en pleine activité, à tel point qu'il laisse inachevé plusieurs articles qu'il préparait pour la *Revue* et dont l'impression était commencée.

Nous recommandons son âme aux prières de nos abonnés.

Le temps nous faisant défaut, nous remettons à la prochaine livraison un article consacré à sa mémoire.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (Le de la collection).

4me livraison. — Juillet 1901.

Le Pérugin.

A propos d'un livre récent. — La jeunesse du Pérugin et les Origines de l'école Ombrienne [1], par l'abbé Broussole, aumônier du Lycée Michelet.

LE Pérugin est, dans le mouvement de la Renaissance italienne, un artiste dont la valeur ne semble pas encore bien fixée. Il est né à la période la plus brillante de ce mouvement ; par son enfance, ce maître appartient encore à la première moitié du XVe siècle, si merveilleux par les chefs-d'œuvre de la peinture qu'il a produits en si grand nombre. Mais, malgré son illustre disciple, qu'il a vu grandir et mourir, on peut se demander si le Pérugin a, par ses travaux, contribué, d'une manière sensible, au développement de l'art dans une voie déterminée. On doit reconnaître en lui un grand artiste ; je crois qu'il serait difficile de voir en lui un peintre original, un créateur, une grande figure.

Son temps l'a hautement prisé et surchargé de commandes ; mais de Citta della Pieve à Rome, de Rome à Pérouse, de Pérouse à Florence, il semble avoir subi des influences, sans en imposer aucune. Homme laborieux, peut-être à l'excès, on lui doit quelques pages de haute valeur ; mais, tout adulé qu'il fut par ses contemporains, il a pu, à l'apogée de sa carrière, voir effacer à Rome,

1. Paris, Oudin, éditeur, 1901 ; pp. 550, 130 grav. et fig. dans le texte.

Notre article était écrit lorsque nous avons reçu de M. Chabeuf, notre savant et dévoué collaborateur, le compte rendu du livre de M. l'abbé Broussole, que nos lecteurs trouveront à l'article *Bibliographie*.

Nous avons accueilli avec gratitude ce travail, qu'on lira avec l'intérêt qu'inspirent toutes les communications que M. Chabeuf veut bien nous faire. Dans les considérations qu'il émet sur « La jeunesse du Pérugin », nous sommes d'accord avec lui sur plus d'un point. Sur d'autres, notre point de vue diffère ; à cet égard nos lecteurs trouveront sans doute que les deux études, que nous donnons sur le même livre, ne font pas double emploi. N. D. L. R.

dans la chapelle Sixtine, quelques-unes de ses fresques que l'on disait des meilleures, pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange.

L'ouvrage qui vient de paraître étudie le maître sous un angle particulier ; il reste à examiner s'il en donne la figure avec la netteté désirable et en juge l'œuvre avec équité.

Si, il y a un demi-siècle, on avait annoncé sous le titre « La jeunesse du Pérugin » un volume de plus de cinq cents pages, on aurait cru certainement à la publication de quelque roman plus ou moins historique, dont le maître de Raphaël d'Urbin serait le héros. Comment,en effet,se serait-on dit, trouver matière à un gros et fort étoffé volume, sur la première partie de la biographie d'un artiste mort en 1524, et auquel Vasari, né en 1512, encore son contemporain, par conséquent, et son compatriote, ne consacre qu'une demi-douzaine de pages ?

Cependant, si les recherches faites en Italie par les savants « cultori dell'Arte » ont amené au jour un certain nombre de renseignements documentés, ce n'est pas précisément sur le Pérugin et sa biographie que les érudits ont fait de nombreuses trouvailles. On ne saurait même dire que, dans les fluctuations du goût qui se sont produites à l'endroit des œuvres de plusieurs artistes, celles du Pérugin aient perdu ou gagné. Ses tableaux valent encore dans l'estime du monde, ce qu'ils valaient il y a un demi-siècle, ni plus, ni moins. On est donc presque surpris de voir le vieux Vanucci et son œuvre l'objet d'une aussi compendieuse étude. Mais hâtons-nous d'ajouter, pour être juste envers l'auteur, qu'il y a un sous-titre, « *Les Origines de l'école Ombrienne* » et que M. l'abbé Broussole s'est attaché à justifier par une étude très fouillée. Ce n'est, en effet, qu'après la lecture de 240 pages que le lecteur arrive à l'enfance ou plutôt à la naissance du Pérugin.

L'auteur a beaucoup parcouru l'Ombrie, en touriste, en fouilleur d'archives, même dans les localités les plus modestes, et c'est là l'un des charmes de son livre ; il n'a pas toujours suivi les sentiers battus, et, chemin faisant, il révèle le nom de peintres peu connus ; il décrit des fresques, des tableaux et des bannières, qui le sont moins encore. Il rattache toutes ses études à son thème général, et souvent il le fait au moyen de déductions, d'hypothèses et de rapprochements qu'il faut bien accepter, car peu d'hommes ont suivi tous les chemins qu'il a parcourus, et ont fait avec ces régions écartées la connaissance intime que l'abbé Broussole a tenté de faire. Ajoutez à cela que nous avons affaire à un érudit ; il a lu sur l'art antérieur à la Renaissance à peu près tout ce qui a été écrit avant lui, sans excepter les recherches des Allemands et des Anglais.

Il étudie ainsi successivement l'architecture et la sculpture de l'Ombrie avant la période de la renaissance ; les anciennes peintures de l'Ombrie et des environs de Rome ; les peintures de l'aimable Gentile da Fabriano, d'Ottaviano Nelli, de Boccati da Camerino, de Giovanni Santi, le père de Raphaël, — dont il parvient à reconstituer l'œuvre beaucoup plus considérable qu'on ne le croit généralement — ; de Benedetto Bonfigli, de Florenzo di Lorenzo, de Nicolo Alunno. Il jette un coup d'œil sur les peintres contemporains de Florence, de Sienne, même sur les Flamands auxquels il découvre certaines analogies avec les peintres de l'Ombrie. Nous arrivons ainsi à la fin de la première partie de l'ouvrage, à peu près la moitié du volume.

L'auteur s'attache d'abord à fixer les limites géographiques de l'Ombrie, et ce

soin n'est pas inutile ; dans l'esprit de la plupart des lecteurs ces limites ont quelque chose d'indécis, de flottant, qu'il importe de préciser. Il convient, dit M. l'abbé Broussole, de donner à l'Ombrie artistique tout au moins les limites que le hasard de la politique attribue aujourd'hui à la province de Pérouse, mais il ajoute qu'il n'est pas possible d'arrêter scientifiquement les limites de l'art de l'Ombrie. Cependant, il finit par conclure que l'art de l'Ombrie sera pour lui l'art même de l'Église, qu'il le considère principalement en tant qu'il s'est développé dans les trois villes de Gubbio, de Pérouse et de Foligno ; c'est là que se trouvait en réalité le centre de l'État pontifical, son cœur sinon sa tête.

L'art de l'Ombrie, ajoute-t-il plus loin, c'est donc par excellence l'art romain, l'art de l'Église, et ses limites ne peuvent être autres que les limites du domaine de la Papauté.

Voilà pour les limites géographiques : on voit que l'auteur comprend l'art de l'Ombrie d'une manière assez différente que ne l'ont compris la plupart de ses prédécesseurs, et notamment Rio.

Mais en Italie, les écoles d'art se pénètrent réciproquement, et les peintres étant souvent nomades, il en naît aisément une certaine confusion lorsqu'il s'agit de fixer le domaine de leur action. Il importe peut-être davantage de bien établir le caractère de ces écoles. Voilà l'opinion de M. l'abbé Broussole sur l'école qu'il étudie particulièrement.

« Si j'ai bien compris le caractère général de l'art ombrien, je dirai qu'il est l'héritier le plus authentique de l'art chrétien primitif, lequel fut romain avant tout, et sous toutes ses formes ; que ses limites semblent avoir été à peu près celles de l'État pontifical, et qu'enfin, s'il n'a pas réussi à se développer également, et à toutes les époques, dans le sens de ses pures origines, ce fut à cause des influences qui le vinrent entraver, tout en paraissant quelquefois destinées à le renouveler.

« Parmi ces influences, la plus désastreuse fut celle de l'art florentin. Pour l'achever tout à fait, comme il lui restait le tout puissant patronage des Pontifes romains, il ne lui fallut rien moins que les règnes successifs de deux papes florentins de goût et de convictions ; l'agonie de l'art ombrien commence sous Léon X, Jean de Médicis, — et s'achève avec Clément VII, — Jules de Médicis [1].

Voilà donc le lecteur à peu près renseigné sur la région de l'Italie où l'art ombrien a pris naissance et s'est développé, sur ses origines et son caractère, et enfin sur le terme de son existence. Malheureusement, il arrive à l'auteur de modifier son point de vue à cet égard.

De la jeunesse du Pérugin — qui, ne l'oublions pas, fait l'objet du livre de M. l'abbé Broussole, — on ignore presque tout. On sait seulement qu'il naquit à Castello del Pieve, et non à Pérouse, comme le rapporte Vasari, de parents peu fortunés et qu'il quitta dès l'enfance. On ne connaît pas exactement la date de sa naissance que, très probablement, il faut rapporter à l'année 1446 ; mais on sait que, déjà en 1455, il n'était plus à Citta della Pieve. Les recherches de l'auteur, pour trouver le premier initiateur de Pietro Vanucci à l'art qui devait l'illustrer, sont restées infructueuses. « On ne peut rien affirmer à ce sujet, dit-il, comme aussi il est permis de tout imaginer. » Si le procédé n'est pas strictement conforme aux principes de la critique historique, on suit cependant volontiers l'auteur dans ses

1. P. 35.

imaginations et ses déductions, parce qu'il les donne pour telles, et que généralement elles paraissent plausibles.

On ne sait où le jeune peintre se rendit en quittant le toit paternel; serait-ce à Sienne, qui n'en est pas bien éloignée? Rien ne prouve que la jeunesse tout entière de Pietro ne se soit passée à Florence: le Pérugin, par son éducation, n'a-t-il pas été d'abord siennois, ou florentin? C'est toujours l'auteur qui pose ces questions. Mais, en présence de ces incertitudes, n'est-il pas étrange d'entreprendre un livre sur la jeunesse d'un maître, alors que l'on ignore même où cette jeunesse s'est passée?...

Il n'entre pas dans mes intentions d'en suivre les développements lorsqu'il aborde l'étude des œuvres du peintre et les phases mieux connues de son existence. Le livre est particulièrement intéressant dans l'examen des travaux exécutés à Florence et dont une partie notable a malheureusement disparu, du vivant de leur auteur, à la suite de la destruction du couvent des Jésuates.

C'est dans ce couvent aussi, où les religieux avaient un atelier de peinture sur verre, que le Pérugin dessinait des cartons pour leurs vitraux.

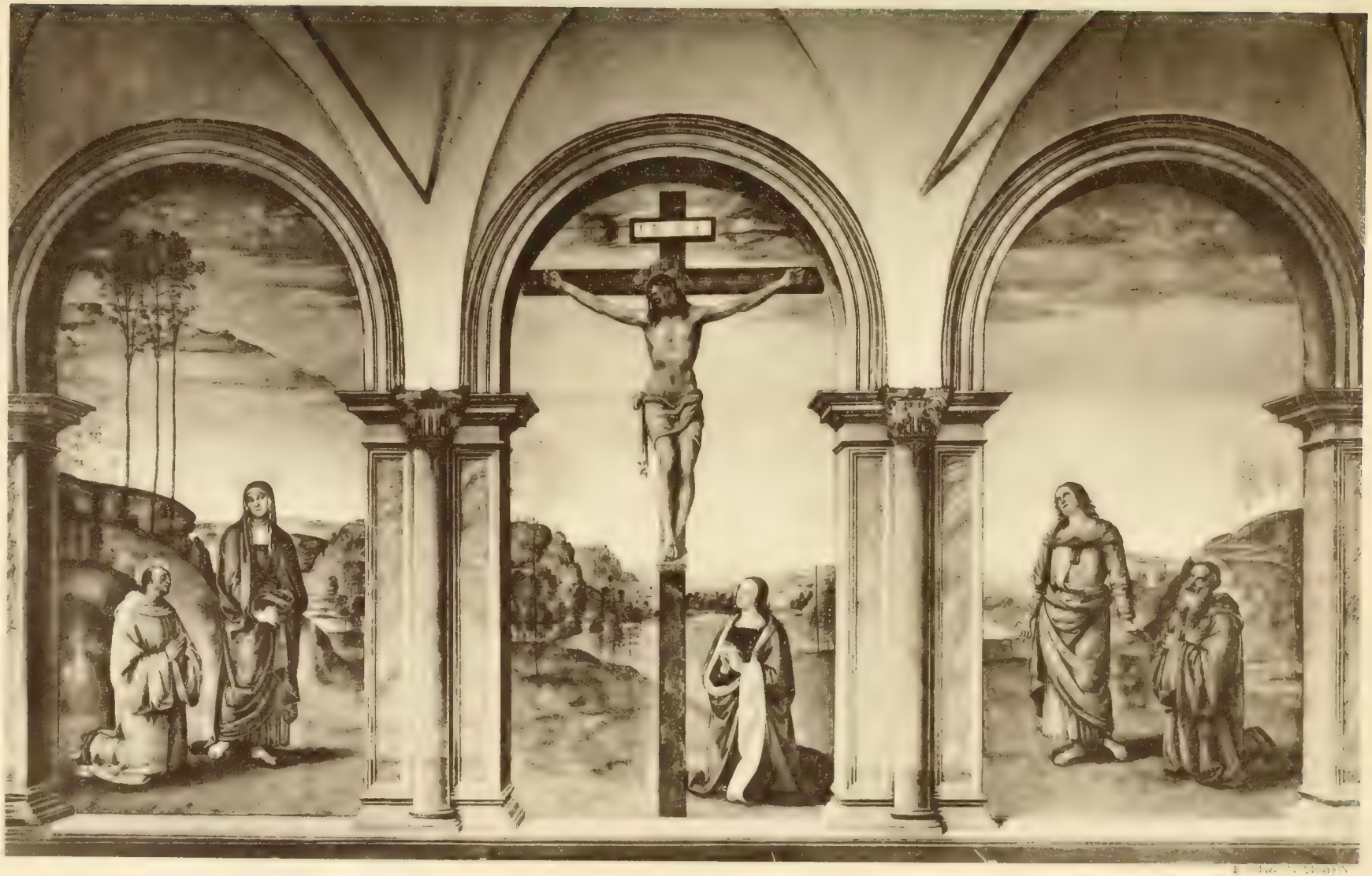
Avant d'aborder cette période de la vie du maître, M. l'abbé Broussole avait fait, à propos de l'influence florentine, une remarque trop juste, pour ne pas la rapporter ici.

« A l'époque de la Haute-Renaissance, quand la civilisation païenne eut pénétré très profondément dans tous les esprits, nulle part, comme à Florence, on ne sut l'accommoder aussi délicatement avec les exigences de la culture religieuse et chrétienne. Un parfum d'élégance y atténue la senteur malsaine des plus évidentes turpitudes. »

On ne saurait mieux dire.

En réalité, nous l'avons dit, les recherches modernes résumées par M. l'abbé Broussole ne semblent pas ajouter beaucoup à la biographie du Pérugin, écrite peu d'années après sa mort par Vasari. Malgré certaines inexactitudes, et des affirmations parfois émises légèrement, celle-ci reste encore la source la plus sûre, et certainement la plus abondante, sur l'existence et les œuvres du maître. Cependant, Vasari n'aimait pas le Pérugin. Il attribue le travail acharné auquel le peintre s'est livré pour atteindre aux sommets de l'art, à l'avarice et à la soif de l'or: sans exprimer le moindre regret, il rapporte qu'une série des meilleures fresques peintes dans la chapelle pontificale au Vatican, à la demande de Sixte IV, furent détruites sous le pontificat de Paul III, afin de faire place au grand Jugement dernier de Michel-Ange; mais, chose plus grave, il l'accuse d'avoir eu peu de religion, et de n'avoir jamais voulu croire à l'immortalité de l'âme. Nous allons revenir sur cette assertion.

Malgré ses recherches et sa science, l'auteur laisse souvent le lecteur dans le doute et dans l'indécision. Je constate des contradictions, des conjectures hasardées et des fictions; parfois des exagérations auxquelles on ne saurait adhérer. Nous lisons, dès la première page, que le Pérugin est le « fondateur » de l'école Ombrienne. Le fondateur, nous l'avons vu, subit assez fortement l'influence de Rome et surtout de Florence; nous ne sommes pas même certain que ce n'est pas dans cette dernière ville, si fascinante, que s'est passée la meilleure partie de la jeunesse de l'artiste: il est certain que plus tard il y a exécuté ses travaux les meilleurs et les plus vantés; d'autre part, on nous dit que l'art ombrien sous Léon X est déjà à l'agonie, Pérugin



Pietro Perugino. Fresque au cloître de Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

(d'après une photographie d'Alinari.)

ayant encore bien des années à vivre. A ce compte-là, l'école Ombrienne n'a presque pas existé. Elle se résume dans le Pérugin, puisque celui-ci en est « le fondateur », et elle meurt avant le Pérugin, car l'auteur, non sans raison, assure que la dernière partie de la carrière du maître aboutit à une déplorable décadence....

Il est difficile aussi de souscrire au jugement de M. l'abbé B. quand il écrit que le Pérugin « a inventé la peinture d'extase et de ravissement ». Dans bien des têtes de ses peintures, d'ailleurs belles, et qui inclinées dans un raccourci souvent répété, jettent le regard au ciel, animées d'une expression un peu convenue et qui semble avoir conscience du spectateur, on ne peut plus retrouver le sentiment profond et vrai des maîtres antérieurs à la Renaissance : dire que « la fresque de *Sainte Madeleine de Pazzi* » est, dans l'ordre de la peinture contemplative, le chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien, semble l'exagération manifeste d'un moment d'engouement.

Assurément, au point de vue religieux, cette fresque ne peut être comparée au grand Crucifiement et à l'admirable Descente de croix de Fra Angelico.

Ce qui est peut-être plus regrettable encore, c'est que l'auteur ne semble pas attacher grand prix, ni à ses préférences, ni à ses propres jugements ; il s'abandonne aux fluctuations des impressions et des influences. C'est ainsi qu'il a demandé à la plume éloquente de l'auteur de *La cathédrale* la préface, dont un livre de recherches et d'érudition, d'ailleurs d'une valeur réelle, semblait pouvoir se passer. Dans la préface d'un livre, comme dans l'ouverture d'un opéra, on aime à trouver l'harmonie qui doit exister entre les différentes parties d'un ensemble; l'indication des motifs qui seront développés et au moins quelques fleurs du parterre où l'on va conduire le lecteur. La préface de M. Huysmans, loin d'aider à l'unité du livre et d'en faire pressentir l'esprit et les conclusions, ajoute à la perplexité du lecteur. Le point de vue de l'écrivain n'est certainement pas celui de M. l'abbé Broussole. M. Huysmans semble admirer fort peu les œuvres du maître auquel celui-ci a consacré ses longues études et son livre. Je vais citer son jugement à cet égard, et transcrire, chose plus remarquable encore, l'opinion de M. Huysmans, sur le plus beau titre de gloire du Pérugin — son immortel disciple, Raphaël d'Urbin :

« Pour ne prendre que ses œuvres du Louvre, nous sommes en face de Madones et de Saints qui n'en sont pas. Ce sont des Apollon et des Aphrodite ; ses toiles sont tout ce que l'on voudra, sauf de l'art catholique et mystique ; et après lui, ce fut son élève, l'odieux Raphaël qui, avec ses madones douceâtres et ses nourrices purement humaines, nous conduisit par une longue filière et toutes les transitions aux épouvantables niaiseries des marchands de sainteté de la rue St-Sulpice et de la rue Madame [1]. »

Que de fois, en Italie surtout, on a écrit : le divin Raphaël ! je n'ai jamais pu adorer en Raphaël une idole ; je ne saurais oublier que lui et l'irrésistible milieu qui l'entourait, ont beaucoup fait pour dévoyer la peinture religieuse et la faire descendre des sommets qu'elle a atteints avant lui. Mais il ne faut pas avoir parcouru les chambres du Vatican, il faut ignorer les portraits des contemporains que le pinceau de Raphaël nous a transmis, il ne faut pas même avoir jeté les yeux sur ses panneaux du Louvre, pour ne pas admirer dans le célèbre Urbinate, un grand, un très grand peintre ! Ses créations

1. Préface, p. VII.

ont fait la joie et l'admiration des générations qui lui ont succédé. On ne peut que se sentir froissé, comme d'une brutalité, de la boutade que M. l'abbé B. a eu le tort de laisser au frontispice de son livre, d'autant plus sensible, que trois pages plus loin, il écrit du même Raphaël, ces lignes :

« Il devint ainsi l'artiste chrétien par excellence, également capable de traduire les aspirations de l'âme qui prie, de raconter les histoires qui sont le capital de la foi, et aussi d'en célébrer les plus glorieux triomphes. »

L'éloge est excessif dans un sens opposé. On ne saurait voir en Raphaël l'artiste chrétien par excellence. Si c'est une réparation, que M. l'abbé B. a voulu tenter, mieux eut valu ne pas permettre l'outrage. Mais le lecteur, en présence de l'injure échappée à la plume de M. Huysmans, et le panégyrique de l'auteur, doit demeurer perplexe et se demander à qui il faut entendre, et quelles sont en réalité les convictions de l'auteur ?

Lorsque l'on étudie une époque de l'art encore controversée, cherchant à la résumer, pour ainsi dire, dans un artiste, dont les origines sont douteuses et les éléments qui ont participé à sa formation peu connus, — comme c'est le cas pour la période d'apprentissage du Pérugin — il y a du mérite à recueillir les recherches de la science, et à faire l'examen critique des œuvres de cet artiste ; tout cela donne de la valeur à un livre d'art. Mais si celui-ci doit inspirer confiance au lecteur, il faut quelque chose de plus. Le lecteur demandera des principes qui donnent à un livre l'unité désirable, et des convictions, sans lesquelles il n'y a pas d'autorité.

Comme beaucoup d'écrivains qui ont étudié la vie du Pérugin, l'auteur est amené par l'information donnée par Vasari, à examiner la question de savoir si l'artiste a été inspiré par la foi du chrétien. Il écrit même tout un chapitre sur « La religion du Pérugin ». Il s'agit de savoir si le peintre, dont il étudie la jeunesse, fut un incrédule :

Il le nie, « mais mollement », dit l'auteur de la préface. Assurément la manière dont il le défend de cette accusation est assez étrange.

J'en transcris quelques lignes :

« Il n'y a pas d'art sans convictions. Mais il suffit à l'artiste, quand il veut parler des choses les plus belles, de ce genre de convictions très particulières dont l'expression sera peut-être d'autant plus éloquente qu'elles restent plus à fleur de conscience et ressemblent moins à la vertu, laquelle est une conviction d'habitude se traduisant dans les actes quotidiens et non dans les créations de l'art. »

Si je comprends bien cette remarquable théorie, l'artiste peut avoir plusieurs genres de convictions qui se superposent par couches. L'une qui restera à fleur de conscience, et qui lui servira à exprimer les choses les plus belles, les plus éloquentes. Son travail fini, il la déposera, en même temps que sa palette et ses pinceaux ; — pour reprendre la couche de convictions inférieure, sur laquelle il réglera les actes quotidiens de la vie.

C'est assurément fort ingénieux, et j'ajouterai que pour l'artiste qui voudrait s'adonner à la peinture religieuse sans être gêné par « les convictions d'habitude qui peuvent ressembler moins à la vertu », c'est très commode. Heureusement il n'en est rien. Je préfère m'en tenir, à cet égard, à l'opinion que Jean de Fiesole exprimait avec une simplicité bien digne du religieux et de l'artiste, en disant : « *Che chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre.* »

Un archéologue allemand, qui a fait de la peinture en Italie une étude très approfondie, dans laquelle les œuvres du maître de Pérouse prennent la place qui leur est due, réfute (en examinant la fresque que M. l'abbé Brousolle prise si haut, le grand Crucifiement de l'église Santa-Maddalena de Florence), l'opinion de Vasari et les écrivains qui l'ont suivi, dans des termes que je vais traduire :

« La figure du Sauveur est peut-être la plus belle qui soit sortie du pinceau du Pérugin. Dans la pureté des formes se manifeste cet idéal d'humilité et d'esprit de sacrifice que cherchait Fra Angelico, et qui prouve que même l'ami de l'art ancien pouvait trouver son expression dans les lois et les formules d'un art nouveau. Les figures de saints qui entourent la croix expriment le deuil le plus profond. On y sent une telle vérité, une telle intensité de sentiment, qu'en présence de semblable confession il semble inutile de répondre à la question posée par Burkhard : « Qu'y a-t-il dans ses œuvres qui soit vraiment de pur et bon aloi ? » (1) Pour celui qui, des profondeurs de l'âme, sait puiser l'expression avec une plénitude si convaincante, la fable de Vasari qui prétend « que le Pérugin n'aurait pas eu de foi et aurait nié l'immortalité de l'âme » ne saurait trouver créance (2). Un peintre incrédule peut bien donner une formule à des motifs religieux — mais leur transmettre l'âme qui se communique au spectateur et qui le subjugue dans l'intimité de son cœur — cela n'est possible qu'à une imagination toute vouée à Dieu (1) ».

Le Pérugin est, paraît-il, mort sans recevoir les sacrements. M. l'abbé Broussole fait remarquer avec beaucoup de raison, qu'il mourut à Fontignano, village près de Pérouse. Le vieux peintre y mourut de la peste, et, comme un pestiféré, probablement abandonné de tout le monde ; il fut enterré hors du village selon la coutume, afin d'éviter la contagion. Il n'y a aucune induction à tirer de ce fait contre sa foi, d'autant que l'on ne tarda pas à donner à son corps une sépulture honorable en le transportant au cimetière de Fontignano. Neuf ans avant sa mort, le Pérugin avait acheté une sépulture dans l'église de l'Annunziata à Florence, ce qui n'est assurément pas un indice de scepticisme et d'incrédulité.

Mais l'auteur s'est privé, ce me semble, du meilleur argument en faveur de la religion du Pérugin, en ne « voulant pas se hasarder à juger de la religion d'un artiste, d'après les qualités de ses tableaux ».

S'il s'agit de qualités techniques, de virtuosité et de charme, il a certainement raison.

Mais, comme le fait observer le savant que nous venons de citer, il y a dans le sentiment intime de l'œuvre d'un artiste convaincu une éloquence qui n'appartient pas à la virtuosité de la palette, ni même à la maîtrise d'un talent consommé.

Il y a eu assurément au XVe siècle, comme il y a eu de nos jours, des peintres très habiles qui ont abordé les scènes de l'Évangile et les mystères de notre foi, comme ils auraient peint les fables de la mythologie, mais il est bien rare que ces tableaux puissent donner le change sur les

1. Le Cicerone, *Guide de l'art antique et moderne en Italie*. Paris, Didot, 1898, II, p. 584.

2. Voici le passage de Vasari : *Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell' anima : anzi con parole accommodate al suo cervello di perfido ostinissimamente ricuso agni buona via.*

Édition de Bologne MDCXLVII. Parte seconda, p. 418.

1. Dr Erich Frantz. *Geschichte der Christlichen Malerei*. Herder, Fribourg im Breisgau, II, p. 390.

convictions des artistes qui les ont produits !

S'il est malaisé de pénétrer aujourd'hui dans le for intérieur des peintres de la Renaissance et de connaître leur religion, nous sommes heureusement très bien renseigné sur l'esprit de foi des meilleurs peintres religieux de notre temps, et parmi eux, il n'en est aucun, que je sache, qui ait été même soupçonné d'hypocrisie ! On peut conclure de l'harmonie qui existe entre leurs œuvres, leur vie et leur foi, à cette même harmonie chez leurs prédécesseurs du XVe siècle.

En France, le peintre le plus sincèrement religieux de notre temps, n'est-ce pas le bon et simple Flandrin qui, en écrivant à ses parents, se recommandait à leur prière du soir, et dont on a pu écrire que « chaque heure qui s'écoule à l'atelier, ou sur les échafaudages d'une église, est un hommage rendu par le chrétien convaincu à la vérité évangélique et par le peintre à la dignité de son art [1]. » On pourrait citer d'autres peintres français de notre temps, tout aussi sincères que H. Flandrin. N'avons-nous pas vu, à Rome, une pléiade de peintres comme Overbeek, Cornelius, Hubner et bien d'autres, reprendre les meilleures traditions de la peinture religieuse du moyen âge, tout en conformant leur vie aux strictes préceptes de la religion catholique ? Les peintres Veith et Steinle, à Francfort, n'ont-ils pas laissé des œuvres sincères, convaincues, en harmonie de tout point avec une vie religieuse, édifiante ?

N'en a-t il pas été de même du groupe de peintres catholiques à Dusseldorf, les Deger, les Muller, les Ittenbach, les Settegast ? Tous ces hommes, nos contemporains, ont toujours mis d'accord l'exercice de leur art et les préceptes de leur foi. Ils auraient cru forfaire gravement à celle-ci en se contentant d'une « conviction actuelle chaque fois qu'ils mettaient la main à leurs pinceaux » [1].

La vie et les travaux de ces vaillants, dont plusieurs nous étaient personnellement connus, projettent une certaine lumière sur les pénombres de l'histoire du passé

Lorsqu'un peintre, comme le Pérugin, a vécu d'une vie laborieuse, presque toujours en contact avec les prêtres et les religieux, peignant dans les couvents et dans les églises les scènes les plus touchantes de la vie du Christ et des saints, et parvenant souvent à donner à ses conceptions un caractère d'intime conviction, comme dans le Crucifiement de Santa-Maddalena, dont nous donnons la reproduction d'après une bonne photographie d'Alinari, on ne risque pas de s'éloigner de la vérité en adoptant le jugement de M. Erich Frantz et en rangeant parmi les fables l'accusation de Vasari.

J. Helbig.

1. *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, précéd. d'une notice biographique par le V^cte Henri Delaborde. Paris, Plon, 1865.

1. P. 497.

Pince et fer à hosties au Musée de Brive (Corrèze).

LES moules destinés à fabriquer et à cuire les hosties qui servent au Sacrifice de la messe, à la communion des fidèles, à la réserve eucharistique et à l'exposition du Saint-Sacrement, sont faits depuis longtemps de la même façon et avec la même matière.

Ce sont des instruments en fer forgé (1), composés de deux palettes, le plus souvent rectangulaires. Rarement elles sont carrées (2) ; du XVIIe au XIXe siècle elles affectent une forme ovale, ou elliptique. Les palettes sont munies chacune d'un manche de même longueur ; ces manches sont réunis entre eux, dans la partie supérieure, par une goupille autour de laquelle les palettes peuvent tourner pour s'ouvrir ou se resserrer à volonté.

L'une des palettes est unie (3) ; mais l'autre est gravée et présente presque toujours deux grandes et deux petites hosties (4).

On ferme les palettes en rapprochant les deux tiges que l'on fixe au moyen d'un anneau, et cet anneau réunissant les deux extrémités empêche tout écartement. A l'aide de ces tiges on peut maintenir les palettes sur le feu pour opérer la cuisson de la pâte.

On sait avec quel respect on s'appliquait autrefois à la préparation de la farine et du pain qui devait servir à l'oblation de la messe. Des religieux et des religieuses choisissaient les grains de froment en récitant des prières, les broyaient et en séparaient la farine, toujours en priant. Sainte Radegonde, à Poitiers, aimait à passer une grande partie de son temps à préparer les pains d'oblation. On conserve encore l'instrument avec lequel elle imprimait dessus le signe de la croix (1).

Dom Martène donne à ce sujet des détails qu'il est intéressant de rappeler (2) : « On faisait des hosties dans les monastères toutes les fois qu'on en avait besoin. Il y avait néanmoins deux époques principales destinées à ce travail, savoir : un peu avant Noël et avant Pâques.

« Les novices triaient le froment sur une table grain par grain ; on lavait ensuite ces grains et l'on les étendait sur une nappe blanche pour les faire sécher au soleil. Celui qui les portait au moulin lavait les meules, se revêtait d'une aube et mettait un amict sur la tête.

---

1. On peut citer, comme exception, un moule à hosties conservé au Musée du Louvre ; il est en terre cuite, provient du Laurium, en Grèce, et porte l'inscription : ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΕΦΗΜΑΣ. *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, an. 1893, p. 142.

2. Fer à hosties de Brigueuil (Charente), dernier quart du XIIIe s. *Bull. de la Soc. arch. et hist. de la Charente*, an. 1895.

3. Par exception, sur un moule à hosties du Musée d'Orléans, les deux palettes sont gravées ; sur l'une, se trouvent les grandes hosties ; sur l'autre, les petites.

4. Un fer à hosties, du XIIIe s., conservé dans l'église de Mailhac (Haute-Vienne) offre une forme exceptionnelle, car il n'a été destiné qu'à la communion des fidèles. Les petites hosties, larges de 0.027 m. sont disposées au nombre de 18 sur trois rangs de 6 chacun ; elles alternent la Crucifixion et le monogramme IHS.

Mgr Barbier de Montault, qui a décrit cet objet liturgique dans le *Bull. de la Soc. arch. et hist. du Limousin*, an. 1888, p. 268, fait observer qu'on ne lui connaît pas de similaire, sinon dans un texte italien qui réduit à 6 le nombre des petites hosties : « Una alia forma ferrea pro hostiis parvis conficiendis, videlicet sex pro vice ». *Invent. de la cathédrale de Parme*, 1483.

1. Bourassé, Coll. Migne, *Diction. d'archéologie sacrée*, t. II, col. 220.

2. *De antiq. monachor. ritibus*, II, 8.

« Le jour de faire le pain étant venu, trois prêtres ou trois diacres, avec un frère convers, après l'office de la nuit, mettaient des souliers, se lavaient les mains et le visage, se peignaient et récitaient en particulier dans une chapelle l'office des laudes, les sept psaumes et les litanies. Les prêtres et les diacres, revêtus d'aubes, venaient dans la chambre où la confection des pains devait avoir lieu ; le frère convers y avait déjà préparé le bois le plus sec et le plus propre à faire un feu clair. Tous quatre gardaient un silence absolu ; l'un répandait la fleur de farine sur une table polie, propre, réservée exclusivement à cet usage, et dont les bords étaient relevés afin de contenir l'eau qu'on jetait sur cette farine pour délayer la pâte. C'était de l'eau froide afin que les hosties fussent plus blanches. Le convers, avec des gants, tenait le fer et faisait cuire les hosties six à la fois. Les deux autres coupaient ces mêmes hosties avec un couteau fait exprès (1), et à mesure qu'elles étaient coupées, elles tombaient dans un plat couvert d'un linge blanc. Ce travail prenait un certain temps dans les grandes communautés et néanmoins se faisait à jeun. »

L'inventaire des ornements conservés dans la trésorerie de l'abbaye de Saint-Martial, à Limoges, dressé sous l'abbé Raymond, qui occupa le siège de 1226 à 1245, contient six articles qui semblent se référer à la fabrication des hosties :

Concha argentea cum talpa (couvercle).

Major cutella *(sic* pour *scutella)* et minor, argenteæ.

Unum coclear magnum argenti.

Vas argenteum cum quo ostie in refectorio portantur.

Duo parva coclearia de argento.

Molle (1) ferreum, cum quo fiunt ostie (2).

Pour compléter le détail des ustensiles employés à la fabrication des hosties, nous relaterons les textes suivants :

1578. « 4 fers à faire hosties, les fers à compas pour ronder icelles, qui sont ung compas et platine à ce servant, et 2 rondeaulx, l'ung pour les grandes hosties et l'autre pour les communes (3). »

1618. « 2 fers avec la pièce de cuivre pour rongnier les hosties (4). »

1790. « Un fer pour faire les hosties, deux fers pour les couper (5). »

1790. « Un fer à faire les hosties, un petit fer pour couper les hosties, avec la plaque de cuivre (6). »

Ces citations montrent avec quel pieux respect on procédait à la fabrication des hosties. Le grain était broyé et recueilli dans une écuelle plus petite; on le jetait peu à peu dans la grande conque où il était délayé au fur et à mesure avec de l'eau. La cuiller, qui était en argent, servait à prendre et à verser le liquide sur le fer

1. L'abbé Martigny, auquel nous empruntons cette citation, *Dict. des Antiq. chrét.*, p. 464, donne, au mot *Lance*, le dessin d'un de ces couteaux eucharistiques.

1. On a dit aussi au moyen-âge *hostiarium* : « Item, tria hostiaria, vel instrumenta ad faciendum ostias ». *Invent. de l'abb. de Silvacane*, 1289. *Molle ferreum* doit aussi se traduire par *moule en fer*. Mgr Barbier de Montault fait remarquer que *pincettes* se dit en Italien *molle*, et que les *moules*, comme les ustensiles de foyer et de cuisine, sont munis de deux bras ou pinces. *Bull. de la Soc. arch. et hist. du Limousin*, an. 1888, p. 252, note 4. — Le mot *fer*, qui a prévalu dans la dénomination de l'ustensile est aussi très ancien, puisqu'on le constate dès le XIIIe s.: « Pro ferris ad panem faciendum pro cantare ». *Compte de l'abbaye de St-Denis*, 1290 : « Ferra ad faciendum panem seu hostias pro celebrando ». *Invent. de la Ste-Chapelle*, 1325.

2. Duplès-Agier, *Chron. de Saint-Martial de Limoges*, pp. 312 et 315.

3. *Invent. de la collégiale de Salins*, p. 149. Cit. de Victor Gay, *Glossaire*, p. 700.

4. *Invent. de St-Louis des Français à Rome*, p. 52. Cit. de Victor Gay, *Glossaire*, p. 700.

5. *Invent. du couvent des Visitandines à Tulle*. René Fage, *Le vieux Tulle*, p. 364. Tulle, Crauffon, impr. 1888.

6. *Invent. du monastère des Clarisses à Tulle*. Fage, *loc. cit.*, p. 311

que l'on mettait ensuite sur le feu pour la cuisson. Puis on prenait les hosties que l'on découpait, primitivement avec un couteau spécial, et plus tard avec un compas, pour mieux former cette rondeur requise par le symbolisme (1). Enfin les hosties coupées étaient empilées dans un vase, qui se conservait dans une des armoires du réfectoire, lieu d'ordinaire sain et sec et où les espèces ne pouvaient pas moisir et se corrompre. De là on les tirait pour les besoins du culte.

La *platine (plataine*, en latin *platina)*, dont il est fait mention dans l'inventaire de 1578, n'est autre que le vase sacré, en forme de petite assiette, qui sert à couvrir le calice et à recevoir l'hostie ; ses bords coupants indiquent et préparent les divisions de l'hostie qui sera séparée par le prêtre pendant le sacrifice de la messe.

Dans la suite, toutes ces cérémonies religieuses ont été supprimées, mais chaque église, séculière et régulière, avait son fer à hosties, et c'était au prêtre qu'incombait spécialement le devoir de préparer la matière du sacrifice, ou tout au moins d'en surveiller la fabrication. De cette façon toute erreur ou fraude devenait impossible, et le sacrement ne risquait pas d'être nul, faute de l'élément nécessaire à la consécration, car, d'après le droit canonique, les hosties doivent être toujours en pure farine de froment et de fabrication récente (2).

Aujourd'hui, malgré les inconvénients qui peuvent en résulter, on préfère acheter des hosties toutes faites et s'éviter la peine de leur fabrication. Il en résulte que les fers à hosties, qui étaient autrefois si communs, tendent de plus en plus à disparaître. Ils ne sont plus d'aucun usage, et, si on ne les vend point, on les relègue dans la cuisine du presbytère et bientôt la rouille les envahit. Aussi est-il important de rechercher et de décrire ceux qui sont encore conservés. Dans un délai plus ou moins rapproché, ces petits monuments gravés seront une véritable rareté.

Nous avons vu le soin apporté dans la fabrication des hosties. On évitait avant tout de les toucher avec la main dont le contact aurait pu les souiller ; on allait jusqu'à se servir d'une cuiller d'argent pour les mettre sur la patène (1). Il est probable qu'on devait user des mêmes précautions pour prendre les hosties coupées au sortir du moule et les déposer dans la boîte qui devait les recevoir. Nous ne connaissons aucun texte relatant ce fait, mais le Musée de Brive, dans la Corrèze, possède un de ces petits ustensiles qui nous renseigne complètement sur ce point.

Instrument en fer pour prendre les hosties. (Musée de Brive.)

Ce petit instrument, dont nous donnons le dessin, a été trouvé à Brive; il est en fer et mesure 26 centimètres en longueur. Il se compose d'une palette fort mince, rectangulaire, légèrement arrondie à son extrémité et d'une pince à deux branches terminées

1. « L'hostie est ronde, parce que la terre appartient au Seigneur avec tous les pays qu'elle renferme dans son cercle et avec tous ceux qui l'habitent ; et la forme même de l'hostie représente Celui qui n'a ni commencement ni fin, puisqu'il est l'alpha et l'oméga, le commencement des commencements et la fin des fins (*Apocalypse*, ch. I) ; et comme la figure ronde est formée point par point, cela veut dire que tout part de lui et que tout retourne à lui. » Guill. Durand, *Ration.* l. IV, c. XXX, n° 8.

2. Barbier de Montault, *Le fer à hosties de Châteauponzac*, dans le *Bull. de la Soc. arch. et hist. du Limousin*, an. 1888, p. 253.

1. « Vasa quoque lignea, tornatili opere facta, quibus oblatæ servantur, cum cochleari argenteo quo in patena ponuntur. » *Tabular. monast. S. Theofredi in Velaunis.* Du Cange, verbo *Cochlear.*

par une petite spatule. La palette et la pince sont munies d'un manche et réunies par une goupille, autour de laquelle elles peuvent se mouvoir pour s'écarter, se rapprocher et saisir des objets. On faisait glisser la palette sous l'hostie posée sur une table, et les petites spatules venaient la fixer lorsque, au moyen de la main, on rapprochait les branches de l'instrument. Cet intéressant objet, dont nous ne connaissons aucun autre exemple, paraît appartenir au XVIIIe siècle.

L'usage de faire cuire l'hostie entre deux fers remonte au moins au IXe siècle, ainsi que le prouve la *vision d'Eldefonse*, publiée par Mabillon, à la suite de la dissertation sur les azymes. Après avoir dessiné la double figure de l'hostie qui lui apparut un dimanche de novembre de l'année 845, Eldefonse écrit : « Ces deux roues gravées par deux fers appartiennent toujours à un même pain, faites entre deux fers (1). » Plus loin, traitant de la fabrication de plusieurs hosties à la fois, notre auteur parle encore d'un seul fer, mais grand.

L'iconographie des fers à hosties est un sujet d'étude fort curieux qui n'a pas encore été traité d'une façon complète. On ne pourra l'entreprendre qu'après avoir réuni de nombreux matériaux et nous savons que depuis fort longtemps Mgr Barbier de Montault s'efforce d'arriver à ce résultat (2).

En ce qui concerne l'ornementation des fers à hosties, on peut d'ores et déjà faire les constatations suivantes :

Aux XIIe et XIIIe siècles, les petites hosties portent comme motifs d'ornementation les monogrammes du Christ sous les formes I. X. (*Iesus Christus*) (1), IHS (2), XPS (3), parfois surmontés d'un crucifix (4) ; le Christ en croix, représenté tantôt seul (5), tantôt accosté du soleil et de la lune (6), ou des lettres IS, l'initiale et la finale du nom de *Iesus* (7) : et la Sainte Face (8).

Sur les grandes hosties on trouve : le Christ cloué sur la croix, souvent avec le *titulus* INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudæorum) (9), et les inscriptions IHS, XPS, gravées dans

1. « Igitur istæ duæ rotæ duobus ferris incisæ ad unum panem pertinent semper, inter utramque partem factæ. » *Revelatio quæ ostensa est episcopo*, à la fin de la dissertation de Mabillon.

Mabillon, qui a relevé ce texte sur une copie d'un manuscrit du Vatican, cherche à prouver que cet écrit appartient aux temps voisins de Charlemagne. Mais un manuscrit de la fin du IXe siècle, conservé à la bibliothèque nationale (Paschasius Radertus in Eucharistia. Anc. Fonds latin, n° 2855) lève tout doute à cet égard. Darcel, *Ann. archéolog.*, t. XXVII, pp. 278 et 279.

2. On a déjà de cet auteur : *Descript. iconog. de quelques fers de l'Anjou*, Angers, 1888. *Les fers à hosties du diocèse de Vienne ; Les fers à hosties du Musée d'Orléans ; Les fers à hosties de la Saintonge*, La Rochelle, 1890. *Les fers à hosties de l'arrondissement de Confolens* (Charente), 1895. *Le fer à hosties de Châteauponzac et les fers du Limousin*, Limoges, 1888. Voir aussi ses *Œuvres complètes*, t. VI, p. 178.

1. Fer à hosties de Saint-Maigrin, en Saintonge.

2. IHS est pour IHesuS qui a fait passer dans l'usage latin la forme grecque plus caractérisée dans le second monogramme XPS, dont la finale est un sigma en C. XPC signifie XPistoc, pour XPistuC.

On lit, à ce sujet, dans le *Rational ou manuel des divers offices* (liv. II, ch. I) de Guill. Durand : « Pour ce qui est du nom de Jésus, Porphyre, philosophe versé dans les langues grecque et latine, l'écrivait *Iesus* et en grec par un *h*, qu'on emploie en cette langue pour un *i* long. Voilà encore pourquoi il y en a qui prononcent *Gysus* ; mais les Latins se servent de l'*e* long. Il paraît plus raisonnable d'écrire ce nom ainsi : *Yhs*, en se servant de l'abréviation grecque, que par *Hiesus*, avec l'aspiration latine. Et comme *Christ* est grec, on l'écrit en abréviation de cette langue : XPS, car les Grecs emploient *X* pour *chi*, P pour *r* et C pour *s*. Mais si on l'écrit par *s*, il finit par la terminaison latine. Donc, si on l'écrit par un mode long, on le représente ainsi par aspiration : *Christus* ». Trad. par Ch. Barthélemy, t. I, p. 149.

L'interprétation *Jesus hominum Salvator* qu'on a voulu donner à ce monogramme ne paraît pas antérieure au XVIIe siècle. Elle a dû être popularisée par les Jésuites eux-mêmes qui ne comprenaient plus leur chiffre. Les trois lettres IHS devenant alors trois initiales, on les séparait souvent par des points.

3. Fers à hosties des églises de Coutures, en Anjou et de Hiesse, dans la Charente.

4. Fer à hosties de l'église de Coutures, en Anjou.

5. Fer à hosties à Gourgé (Deux-Sèvres).

6. Fer à hosties du Musée d'Orléans.

7. Fer à hosties de Mazerolles (Charente).

8. Fer à hosties de Mouzon, cant. de Montembœuf (Charente).

9. Fer à hosties de l'église de Coutures, en Anjou.

le champ (1) ; quelquefois les lettres DNS (*DomiNuS*) s'ajoutent à celles de IHS (Dominus Iesus) (2). D'autres fois le soleil en étoile et la lune en croissant dominent la croix (3), au-bas de laquelle apparaissent fréquemment la Vierge et saint Jean (4). On trouve encore la Résurrection (5) ; le Christ de gloire majestueusement assis, bénissant de la main droite et tenant dans la gauche un globe surmonté d'une croix (6). Le Christ de gloire est représenté sur certains fers sans jambes ni pieds. On a voulu l'immatérialiser ainsi le plus possible, tout en lui conservant la forme humaine. Les pieds font songer aux choses de la terre à laquelle ils adhèrent en marchant. Dieu étant considéré comme pensée et amour, on ne lui attribue que les organes auxquels correspondent ces deux qualités souveraines : la tête, siège de l'intelligence ; la poitrine, où bat le cœur. Cette singularité est fréquente sur les fers poitevins. On la trouve sur ceux de Bouchet, des Trois-Moutiers, de la Trémouille, d'Arçay, de Dissais, de Bonnes et de Messemé, pour le XIIIe siècle ; et sur ceux de Saint-Léger, de Curçay et de Baudimont pour le XIVe (7). Quelquefois, de chaque côté de la croix, s'élève sur le sol un vigoureux rosier fleuri (8).

Enfin on reconnaît encore sur les fers à hosties de cette époque : la Sainte-Face (9) ; l'Agneau pascal (10); et une fleur de lis (11).

1. Fer à hosties à Saint-Maigrin, en Saintonge.
2. Fer à hosties à Gourgé (Deux-Sèvres).
3. A Mazerolles (Charente).
4. A Chassenon, cant. de Chabanais (Charente).
5. A Esse et à Brigueuil, cant. de Confolens (Charente).
6. Fer à hosties de Dampierre sur Boutonne, en Saintonge.
7. Barbier de Montault, *Le Fer à hosties de Châteauponzac*, *loc. cit.*, p. 263.
8. A Alloue (Charente).
9. A St-Germain de Seudre, en Saintonge.
10. A Alloue et à Brigueuil (Charente).
11. A Chizé (Deux-Sèvres).

Le lis est l'emblème du Christ, « Ego flos campi et lilium convallium » (*Cant. Cantic.*, II, 1) ; il l'est aussi de la royauté.

Ajoutons que dans ces différentes représentations, on rencontre de fois à autre les lettres H et X du monogramme du Christ, qui se prolongent en une branche terminée par une grappe de raisin, ou sous sa forme la plus rudimentaire, qui est le triangle. Le raisin a ici sa signification ; symboliquement il a été pris par les Pères de l'Église pour figurer le Sauveur sur la croix.

Souvent aussi le soleil, qui accoste avec la lune les bras de la croix, n'est reproduit que par une étoile à six rais, pour montrer que les rayons sont moins éclatants et rappeler les ténèbres subites qui accompagnèrent la mort du Fils de Dieu.

A ces motifs de décoration viennent s'ajouter :

Au XIVe siècle : pour les petites hosties : l'Agneau pascal (1) ; Notre-Dame de Pitié tenant sur ses genoux le corps inanimé de son fils (2) ; et pour les grandes hosties : la Flagellation (3) ; le Portement de la croix (4) ; la Crucifixion à laquelle assistent la Sainte Vierge et saint Jean (5) ; la Résurrection (6) ; le Jugement dernier (7).

Au XVe siècle, on trouve en outre : la Trinité (8) ; le Christ sur la croix entre les deux larrons ; le Christ debout dans son tombeau et entouré des instruments de la Passion (9).

1. Église de Thouarcé, en Anjou.
2. Collection Maxe-Werly, à Bar-le-Duc.
3. A Neufour, diocèse de Verdun ; à St-Barthélemy de Confolens.
4. Église d'Auzéville, au diocèse de Verdun.
5. Église d'Auzéville.
6. Collection Maxe-Werly, à Bar-le-Duc.
7. Collection Maxe-Werly.
8. Église abbatiale de St-Jouin-les-Marnes (Deux-Sèvres).
9. Église de Couvertoirade, dans le Rouergue.

Au XVIe siècle, apparaît la scène de la Nativité (1).

Au XVIIe, la Cène (2) ; l'Adoration du Saint-Sacrement (3) ; la représentation des instruments de la Passion (4). Dès le commencement de ce siècle, le crâne d'Adam se montre quelquefois sous les pieds du Christ en croix (5).

Enfin, au XVIIIe siècle, on rencontre des motifs nouveaux empruntés, non à la tradition qui régissait jusque-là l'exécution des fers, mais aux idées dominantes et aux tableaux en vogue. Les hosties de cette époque portent souvent comme empreinte : un cœur surmonté de trois clous (6) ; les cœurs de Jésus et de Marie (7) ; l'Agneau de Dieu immolé sur un autel (8) ; et la Madeleine attristée, agenouillée au pied de la croix (9).

L'iconographie, comme on le voit, s'est directement inspirée de la liturgie. L'hostie est marquée du monogramme de Jésus ou de celui du Christ, pour indiquer la présence réelle dans le sacrement eucharistique. La représentation de l'Agneau pascal rappelle les paroles prononcées par l'officiant en montrant l'hostie : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. » L'Agneau arbore la croix à étendard, qui est le trophée de la victoire ; il détourne la tête en arrière pour inviter à le suivre.

La Sainte-Face est un souvenir de la douloureuse Passion, qui est aussi exprimée par les scènes de la Flagellation et de la Crucifixion. Le Christ debout dans le tombeau affirme la dévotion au mystère de la Passion qui s'était spécialement étendue au XVe siècle.

La Résurrection est motivée par la prière que récite le prêtre après l'Élévation : « Unde et memores... necnon et ab inferis resurrectionis ». La Majesté est le complément de la Résurrection qui ouvre la série des mystères glorieux. Si le Christ ressuscité monte au ciel, c'est pour régner après avoir souffert. Le Christ est assis sur un trône bénissant le monde qu'il a racheté et conservé. Comme sur le fer à hosties d'Esse (Charente), il a à ses pieds, pour attribut, un chandelier parce qu'il est la lumière spirituelle « *lux lucis et fons luminis* ». Les roues et les rosiers qui décorent les bordures, ou accompagnent la croix, sont un souvenir de la Passion, suivant l'allégorie de saint Bernard.

Quant aux Sacrés Cœurs de Jésus et de Marie et à l'Adoration du Saint-Sacrement, ils expriment, ainsi que nous l'avons déjà dit, d'une façon mesquine ou fautive, une dévotion contemporaine et ne devraient point figurer sur les hosties (1).

Le Musée de Brive possède un fer à hosties qui se rapporte à trois des sujets de décoration qui viennent d'être énumérés, mais qui s'en distingue par un autre motif tout à fait nouveau : celui du chiffre des religieux réformés de l'Ordre de saint François, dits des Récollets. C'est dans l'ancien couvent bâti à Brive par ces religieux, en 1613, que ce fer a été trouvé.

Il dessine une ellipse, c'est-à-dire qu'il est courbe sur toute l'étendue de son pourtour et mesure dix centimètres sur vingt. Sur l'une des palettes se trouvent gravées

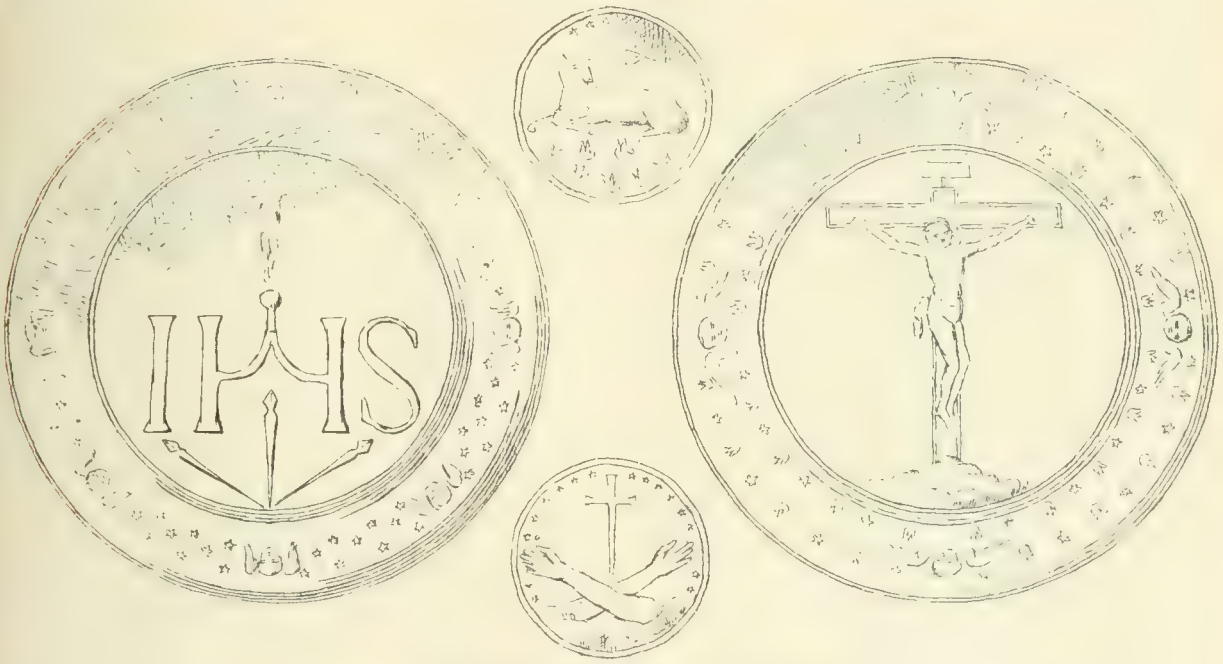
1. Musée diocésain, à Angers.
2. Coll. Alph. de la Guère, à Bourges.
3. Église de Montreuil-Bellay, en Anjou.
4. Les Islettes, au diocèse de Verdun.
5. A Cherves-Chatelars, cant. de Montembœuf (Charente).
6. Musée d'Orléans.
7. St-Laurent de Céris, cant. de St-Claude (Charente).
8. St-Christophe de Confolens (Charente).
9. Église de Segonzac (Charente).

1. Barbier de Montault, *Les fers à hosties de l'arrond. de Confolens* (Charente.)

quatre hosties : deux grandes, et deux petites pour la communion des fidèles, posées verticalement entre les grandes. Les grandes hosties ont 0^m 086 de diamètre ; les petites 0^m 032.

La Crucifixion occupe l'une des deux grandes hosties. La croix, dont le *titulus* porte l'inscription INRI, est plantée sur un sol rocailleux. Le corps du Christ est à peine couvert par un linge étroit et flottant ; la tête est légèrement inclinée du côté droit ; les bras ne sont pas étendus horizontalement, mais fléchissent un peu sous le poids du corps ; un seul clou perce les pieds vus de profil. Entre une série de cercles concentriques, formant bordure, apparaissent des têtes d'anges ailées au milieu d'étoiles à cinq rais.

Sur l'autre hostie figure le nom de Jésus sous sa forme monogrammatique IHS. La



Fer à hosties au Musée de Brive (Corrèze).

traverse de la lettre médiane H se relève en accolade pour servir de base à un crucifix. Au-dessous de ce monogramme sont gravés les trois clous de la Passion réunis par la pointe. Un semis d'étoiles et de boutons de rose, décoré de quatre têtes d'anges ailés, occupe la bordure.

L'Agneau pascal est représenté sur l'une des petites hosties ; il est couché, ce qui est une faute, car saint Jean, dans sa vision, le vit debout : « Agnum stantem tanquam occisum » (*Apocalyp.*, v, 6). Sa tête, non nimbée, se détourne ; une de ses pattes soutient la hampe d'une grande croix processionnelle. Il repose sur un sol parsemé de boutons de rose ; une rangée d'étoiles délimite le pourtour supérieur de l'hostie.

Les armes des religieux Récollets se trouvent gravées sur la quatrième hostie : une croix soutenue par un dextrochère et un sénestrochère.

Ce fer, intéressant au point de vue iconographique, n'offre aucun caractère artistique ; il relève de l'industrie qui en a confié l'exécution à des mains peu expérimentées. Usé en certains endroits par un long service

et surtout par la rouille, il ne fournit plus aujourd'hui qu'une empreinte très mutilée.

En terminant cet article, nous donnons la reproduction d'un autre fer à hosties que conserve la petite église de Pazayac, canton de Terrasson (Dordogne). Il est gravé de deux grandes hosties et de deux petites, mesurant les premières 0m 06 de diamètre, les secondes 0m 035. Le corps du Christ, réduit à l'état de squelette, ce qui est peu gracieux et nullement exact, est attaché à la croix par des clous très apparents. La tête nimbée est entourée du soleil et de la lune ; la Vierge et saint Jean figurent aux côtés de la croix. Le soleil, au lieu d'avoir six rayons, comme on le représente habituellement, n'en a que cinq.

Sur l'autre grande hostie, le Christ,

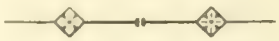
Fer à hosties de l'église de Pazayac (Dordogne)

tenant dans la main gauche un globe surmonté d'une croix, est debout, sur un autel, entre deux chandeliers qui se terminent par une fleur de lis. Ces motifs sont inscrits dans trois cercles concentriques, formant encadrement ; celui du milieu est orné de petites aspérités, rappelant la couronne d'épines.

Sur les petites hosties sont représentés le monogramme XPS, formé de lettres entrelacées, au-dessus d'une petite rose, et une croix à branches inégales, cantonnée de deux fleurs de lis et de deux roses. Trois petits points terminent les extrémités de la traverse horizontale.

Ce fer à hosties paraît remonter au XVIIIe siècle. Le dessin est gravé assez profondément, mais il est mauvais, naïf et, dans tous les cas, des plus étranges. A ce dernier titre il méritait d'être publié.

Ernest Rupin.



Essai sur la décoration architectonique (suite) [1].

§ III. APPLICATIONS MODERNES.

LES artistes modernes sont retournés à la source primitive du décor, qui est la nature, mais trop longtemps ils l'ont copiée d'une manière toute réalistique. Depuis quelque temps un grand nombre ont compris toute l'importance d'une interprétation décorative. Bouvard n'a-t-il pas orné la coupole du Champ de Mars, en 1889, de riches vitraux représentant les principaux végétaux du sol français : blé, orge, chanvre, etc. ? Les néo-gothiques, français et

Fig. 201. — Ananas stylisé.

belges, les préraphaélistes anglais et les fervents de « l'art nouveau », ont surtout contribué à ce retour aux meilleures pratiques. Seulement beaucoup ont le grand tort de styliser insuffisamment la plante, comme l'animal. Un autre tort bien plus grave, un abus trop fréquent, c'est de donner aux objets, comme forme *principale*, celle d'une créature. Passe encore pour les objets emblématiques et pour ceux de fantaisie, comme un insigne ou un bijou. Mais que dire d'un vase affectant la forme d'un *choucabus*, ou d'un guéridon, que publiait, l'autre jour, une revue d'art avec admiration, et dont les pieds sont formés de trois libellules gigantesques ? Actuellement on donne souvent aux montants de menuiserie, aux pieds de tables, etc., des formes réelles de tiges végétales, avec leurs nodosités bour-

Fig. 202. — Ananas au naturel.

geonnantes. Tout cela constitue l'abus. Tenons-nous-en à l'usage raisonnable de l'ornement végétal. On trouvera plus loin des exemples de plantes heureusement stylisées de nos jours.

Imitant les tissus du moyen âge, à diverses époques récentes, on a tiré de l'*ananas (fig. 202)* et de l'*artichaut* de superbes sujets pour le décor des tissus *(fig. 201)*.

1. Voyez la 1re partie, p. 481, 1900; la 2me partie, p. 25 et la 3me partie, p. 212, 1901.

A la suite des Chinois et des Japonais, nos décorateurs ont abondamment reproduit le *camélia (fig. 203)*, cette belle fleur au contour simple, que de tout temps les Orientaux ont mêlée à leurs décors et que des missionnaires ont introduite en Europe en 1739.

Fig. 203. — Camélia au naturel.

Les Japonais en ont fait un témoignage d'affection à cause du lent épanouissement de son bouton et de la persistance de sa fleur sur la tige.

Dans le décor, les fleurs les plus simples trouvent de jolies applications, telle la

Fig. 204. — Cerisier. Sculpture en bois, d'après le F. Marès.

capucine (dite mastouche), que M. Grasset a si joliment stylisée en son recueil [1]. La campanule aux fleurs à clochettes, dont une variante s'appelle *campanule carillon*; le *cerisier*, aux longues feuilles doublées et aux fruits semblables à des pierres précieuses, si régulièrement groupés *(fig. 204)*. — La *clématite* est remarquable aussi par la noble

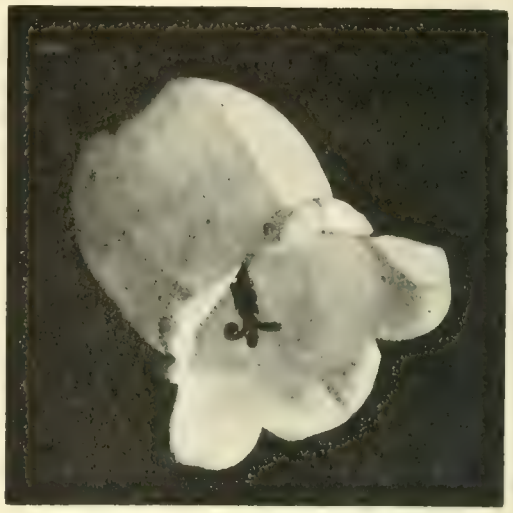


Fig. 205. — Campanule carillon au naturel.

simplicité de sa feuille lancéolée, la régularité géométrique de sa fleur pentagonale, au calice allongé. Le *cognassier*, simple de forme et collé à des rameaux pauvres de

Fig. 206. — Dahlia au naturel.

feuillage, offre un grand caractère par le contraste de sa fleur délicate et de ses branches rugueuses. Il est l'objet d'une grande prédilection de la part des Chinois ;

1. *La plante ornementale.*

une branche fleurie de cet arbre est chez eux un signe de bienvenue.

Le *coquelicot* rouge des champs offre une fleur brillante et régulière, portée fièrement sur une belle tige.

Le *dahlia (fig. 206)* peut aussi se compter parmi les fleurs massives, géométriques, régulières, favorables à l'interprétation décorative en relief.

Le *fraisier*, à la triple feuille festonnée, on ne peut plus gracieusement penchée sur une tige fine, est un des types les plus répandus dans le décor plat des tentures et des étoffes meublantes.

Le *groseiller* est bien intéressant, avec sa large feuille à quatre échancrures et à festons, comme celle de la vigne, et avec ses groupes de fruits pareils à des perles de la couleur des rubis.

Fig. 207. Pavot.

La *giroflée* de jardin est une de ces fleurs modestes, douées d'un éclat durable ; elle garde toute l'année ses belles fleurs rouges pyramidales et parfumées. La *giroflée des murailles*, solitaire, croît dans les fentes des vieux murs et sur les tombeaux. Les anciens troubadours portaient une branche de *giroflée* comme emblème d'une affection qui survivait au malheur.

« Sensible giroflée, amante des ruines. »
(Treneuil.)

L'*héliotrope*, dont la fleur violette est douée d'un parfum enivrant, prétendu mortel, a reçu son nom du botaniste Jussieu, en 1770, parce qu'elle se tourne au soleil, ce qui lui donne une valeur symbolique particulière.

La *jonquille*, nommée *narcisse des prés*, si modeste, est décorative entre toutes. Sa feuille comme sa fleur fournissent les plus élégants ornemets. Sa feuille est un ruban ; sa fleur se présente, de flanc, comme un cornet, de dessus, comme un disque dentelé entouré de feuilles pointues.

Le *laurier (fig. 208)* est depuis l'antiquité l'emblème de la gloire terrestre ou céleste. On en tressait autrefois des couronnes aux conquérants ; les faisceaux des empereurs en étaient garnis. Il figure l'hiver, temps du repos qui termine l'année.

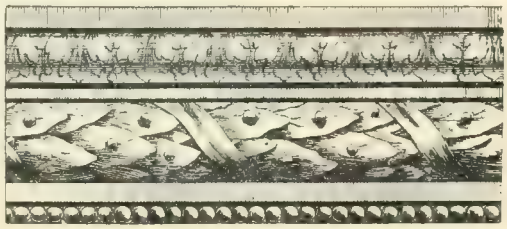


Fig. 208. — Laurier stylisé.

Le *myrthe*, signe de triomphe, partage le privilège du laurier, d'orner le front des guerriers vainqueurs. Cet arbuste, consacré autrefois à Vénus victorieuse, offre une verdure perpétuelle, des branches souples chargées de fleurs parfumées.

La gracieuse et humble feuille de *lin* est l'emblème de l'industrie textile et de l'activité domestique.

Fig. 209. Œillet stylisé.

Le *liseron (fig. 210)* est une des plus gracieuses essences que l'artiste puisse imiter, remarquable par ses fleurs en disques blancs ou roses, au contour très délicatement dessiné, par ses tiges enroulées, prêtes à s'accrocher, et par ses feuilles triangulaires et ondulées.

La *marguerite des prés*, ou *pâquerette*, est une fleur décorative simple qu'affectionnent les décorateurs. Les Chinois lui donnent le nom d'astre et nos archéo-

logues l'appellent *aster*. C'est chez nous l'oracle des champs, consulté par les amoureux qui l'effeuillent. Une miniature bien connue du XVIe siècle représente Henry

Fig. 210 — Liseron au naturel.

d'Albret trouvant la marguerite, la perle des perles, dans les jardins d'Orléans.

Plus majestueuse et brillante, la *reine marguerite* rayonne comme l'étoile *(fig. 211 et 212)*. Sa culture fut introduite en Europe par le Père d'Incarville, qui en envoya, vers 1700, la graine au jardin du roi. Ses variétés

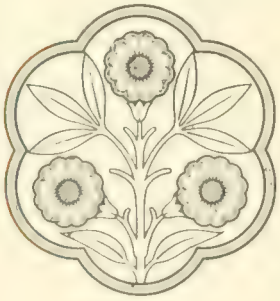


Fig. 211.

Marguerites stylisées.

Fig. 212.

offrent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

La *mauve* offre des tiges jolies, où les feuilles plissées et les fleurettes aux cinq pétales séparés et contournés en cœur alternent régulièrement.

Le *muguet (fig. 214)*, ou lis des vallées et des bois, plante aux feuilles allongées, offre des fleurs en clochettes rangées en grappes au long de la tige. Ses fleurs s'ouvrent au premier rayon du soleil de mai. On le voit sculpté aux arcades du cloître de Saint-Jean des Vignes à Soissons *(fig. 215)*; le

Fig. 213. — Muguet stylisé.

voici appliqué à un papier peint *(fig. 213)*.

Les jolies fleurettes du *myosotis (fig. 216)*, brillent au mois de juillet d'un bleu de ciel et se penchent en se mirant au bord de l'eau. On connaît la légende allemande du fiancé qui se noie en voulant le cueillir, et le jette en s'écriant: « Vergiss mein nicht ».

Fig. 214. — Muguet au naturel

A son complet épanouissement, l'extrémité de ses pétales se recourbe légèrement vers le cœur, comme faisant un retour sur elle-même ; de là un procédé de stylisation fort joli, également appliqué à la rose *(fig. 217)*. Dans le myosotis sauvage, dont la petite fleurette rose et bleu-pâle se balance sur une tige grêle garnie d'un rare feuillage, les quatre pétales sont séparés par autant de sépales longs et effilés, d'un vert vigoureux. Du cœur, jaune de Naples, très frêle, s'échappent trois pistils gris ; les feuilles sont lourdes, velues et dentelées.

Fig. 215.

Symbole d'égoïsme, le *narcisse* offre une couronne d'or au centre d'une large fleur blanche, penchée et parfumée. Cette fleur aime l'ombre et la fraîcheur des eaux. La mythologie parle du jeune berger qui s'éprit de sa propre image aperçue dans le miroir des eaux du Styx, y mourut et fut changé en cette fleur. Depuis, les Euménides paraient leur front d'une couronne de cette fleur consacrée à l'égoïsme.

Noisetier (fig. 218). En blason, on donne le nom de *coquerelle* à l'assemblage de trois noisettes.

Fig. 216.

Fig. 217.

Myosotis au naturel.

L'*œillet*, fleur introduite en Occident par le bon roi René d'Anjou, devenue un symbole d'amour, présente des feuilles à rubans d'un vert gris bleu, des fleurs parfumées aux pétales déchiquetés, variées de couleurs, portées sur des tiges élancées par un culot bien rond. Elle a été souvent stylisée *(fig. 209)*.

Fig. 218.— Cathédrale de Meaux.

L'*olivier*, emblème de la paix, consacré jadis à Minerve, servait chez les Romains à couronner les généraux qui obtenaient le petit triomphe. Les Grecs en couronnaient les vainqueurs des jeux olympiques. Ses feuilles allongées et pointues, ses fruits en boules oblongues, sont d'une reproduction facile et claire.

Le *palmier*, ou dattier, était l'arbre favori des muses antiques : il servait d'insigne aux vainqueurs des jeux olympiques. Comme signe d'allégresse, le peuple le jetait sur les pas du Christ à Jérusalem. Les palmes furent, comme la couronne de laurier, un emblème de la victoire et spécialement du martyre. Le palmier avait dans l'antiquité la réputation de renaître de lui-même, comme le phénix, et les Grecs l'appelaient le phénicien. Il est l'image du paradis et de la terre promise. C'est parfois l'arbre paradisiaque.*(Quasi palma exaltata)*.

La *parnassée des marais*, qui croît et fleurit dans la fange, est l'image de la vertu triomphant de la corruption qui l'entoure.

La *pervenche (fig. 219)*, aux feuilles toujours vertes et luisantes, à la fleur bleue ou blanche, souple de forme, avec des pétales qui se chevauchent, s'attache fortement au sol qu'elle tapisse, image des premières affections.

Le *perce-neige* apparaît au milieu des glaces et brave les frimas avec ses blanches fleurs portant dans leur sein un léger point de verdure, comme marquée par l'espérance. Elles semblent vouloir nous consoler de l'absence des beaux jours.

Le *pissenlit*, si vulgaire, est d'une grande richesse de dessin par le déchiqueté de ses longues feuilles étagées vers le haut, par le globe ouateux de ses semences, et par les divers états de sa fleur dorée. Ses fleurs, qui s'ouvrent et se ferment à heures fixes, sont l'horloge des bergers. Ses

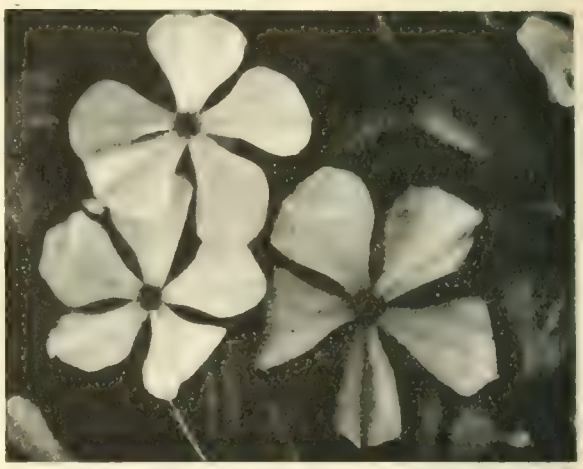


Fig. 219. — Pervenche au naturel.

boules légères, petites sphères transparentes, sont formées de petits volants qu'on envoie dans l'air comme des messagers de tendresse. S'il reste une de ces aiguilles, c'est signe qu'on n'est pas oublié.

Le *platane* se dresse au-dessus des eaux: *quasi platanus exaltata sum juxta aquas* [1]. Il est le symbole de l'intelligence et de la pureté du cœur. Ses larges feuilles découpées à angles vifs, à échancrures peu profondes, ne manquent pas de caractère.

1. *Eccl.*, XXIV, 19.

La *primevère* annonce le printemps, comme l'indique son nom populaire. Déjà les sculpteurs gothiques en faisaient usage.

L'*immortelle* est consacrée aux morts, non par antithèse, mais par allusion à l'immortalité de l'âme.

L'*if* est le symbole de l'immortalité, à cause de son feuillage toujours vert, symbole de deuil, à cause de sa couleur sombre; c'est l'arbre funéraire. Il partage ce privilège avec le *cyprès*, qui élève vers le ciel ses longues et sombres pyramides agitées par le vent. Il se lève comme un emblème funèbre au milieu de bosquets fleuris, mais surtout près des tombeaux. Les anciens l'avaient consacré aux Parques et à Pluton.

. . . . . Et toi, triste cyprès,
Fidèle ami des morts, protecteur de leur cendre.

Sa longévité, son impérissable verdure lui donnent tous les titres à cet usage. C'est aussi l'arbre paradisiaque et une essence mystique. *(Quasi cupressus in monte Sion).* (1)

La flore de nos jardins et de nos serres, devenue merveilleusement riche, offre des espèces somptueuses, difficiles à styliser; néanmoins nos artistes si habiles en ont parfois fait des merveilles.

Le *chèvre-feuille* des jardins, qui s'accroche aux murs et aux arbres, et qui, selon le poète :

« Monte, s'attache et s'enlace au treillage ».

symbolise l'amour fraternel et les liens d'amour. Son imitation a déjà tenté les Grecs, et les modernes en ont tiré beau parti.

Réservé pour nous consoler des fleurs disparues, à l'approche de l'hiver, le superbe *chrysanthème* se colore de tous les tons ramassés avec peine aux pâles rayons des derniers beaux jours. Celui de Chine est le plus riche. Jaune, quand il fut introduit en Europe, il offre à présent toutes les couleurs, souvent mélangées, et il a inspiré aux peintres décorateurs des compositions parfois superbes (1).

1. *Eccl.*, XXIV, 17.

Fig. 220. — Digitale au naturel.

Le *cyclamen* est majestueux par son port et ses larges feuilles tachetées ; sa fleur pourpre et charnue fournit des thèmes de grand style.

La *digitale* dresse fièrement ses tiges pyramidales, où s'accrochent ses cornets pourpres ou blancs inclinés *(fig. 220)*.

1. Voir Grasset et Molkenbœr.

Le *fuchsia* présente des fleurs semblables à d'admirables pendeloques, motif d'un emploi tout indiqué.

Le *geranium* sauvage *(fig. 221)* possède de merveilleuses fleurettes roses, joliment groupées sur une tige légère, et des feuilles fortement découpées ; tandis que le geranium des jardins a des feuilles massives, richement panachées et déployées en éventail : autant de traits heureux pour les applications ornementales.

Fig. 221.

La *glycine*, qui tapisse si bien les murs de ses opulentes grappes violettes, est tout indiquée comme un des meilleurs sujets de décor mural.

Le *thym* signifie activité. Abeille, papillon, mouches de toutes sortes, environnent ses touffes fleuries. Les Grecs regardaient cette plante comme symbole de l'activité. Les femmes brodaient sur l'écharpe de leur chevalier une abeille bourdonnant autour d'une branche de thym.

Le *tournesol*, fleur énorme, qui se tourne vers le soleil, symbole tout indiqué de la prière. Le tournesol nous vient du Pérou, où sa fleur était honorée comme l'image du soleil [1].

Baucis fut changée en *tilleul :* essence bienfaisante, odorante, butinée par les abeilles ; emblème de l'amour conjugal. On boit l'infusion de ses fleurs, on file son écorce, on en fait des cordes et des chapeaux ; les Grecs en faisaient du papier. Ses fleurs sont fines comme la soie.

Fig. 222.

La *tulipe* importée de l'Orient en France au XVIe siècle, est un emblème de la renommée. Le turban ou tulipien des Turcs est une imitation de la tulipe ; ceux-ci célèbrent sa fête au printemps.

Symbole de la fidélité féminine, la *véronique* signifie en Orient : don du cœur. La véronique des bois (Veronica officinalis, ou spicata) est une plante décorative, connue des gothiques.

La *verveine* (Verbena officinalis), est un symbole de l'enchantement. Avec le myrthe,

1. V. *Revue des Arts décoratifs*, 1899, p. 232.

elle formait la couronne de Vénus. Elle fut sculptée par les gothiques. La verveine

Fig. 223. — Clématite au naturel.

servait chez les anciens à toutes sortes de

Fig. 224. — Odontoglossum.

divinations. Les Allemands offrent un chapeau de verveine aux nouvelles mariées.

On s'accorde à voir l'image de l'humilité, de la modestie dans la *violette* (viola odorata), cette plante modeste, à courte tige, cachant sous son feuillage sombre des fleurs que trahit seul leur parfum suave.

L'obscure violette, amante des gazons,
Aux pleurs de leurs roses entremêlant ses dons,
Semble vouloir cacher, sous un voile propice,
D'un prodigue parfum les discrètes délices.

(M. Boisjolin.)

Fig. 225. — Feuilles de marronnier stylisées.

L'*iris* que les artistes gothiques avaient interprété, nous l'avons vu, dans le sens symbolique et sévère, est reproduit par les ornemanistes modernes dans tout l'éclat de la beauté. Avec sa feuille rubannée, sa fleur opulente d'allure et de couleur, cette plante

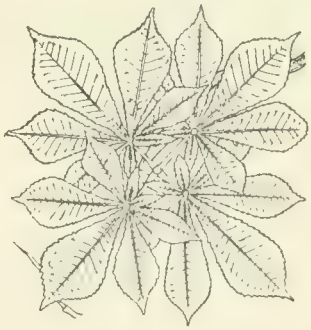


Fig. 226. — Feuilles de marronnier au naturel.

est pareille à une grande dame à la mine élégante. On la figure tantôt en plante touffue, tantôt en tiges isolées; on prend ses fleurs à leurs différents états de développement, sous des aspects divers, et l'on en fait soit des ornements de sculpture, soit des bordures de vitraux, soit des décors peints,

en variant les jeux de dessin et de couleurs, suivant la technique.

Le *marronnier* de l'Inde *(fig. 225, 226 et 227)*, introduit dans nos pays depuis deux siècles, sert à décorer les parcs et les allées. Aux premiers jours du printemps, ce bel arbre se couvre tout à coup de verdure. Rien n'est comparable à l'élégance de sa fleur pyramidale et à la richesse de ses

Fig. 227. — Marronnier au naturel.

sextuples feuilles qui le font ressembler à un lustre couvert de girandoles. Ses bouquets de fleurs majestueuses comme des candélabres, ses fruits en boules à picots, d'un aspect très décoratif, et ses larges feuilles s'étalant en pattes sont autant d'éléments d'une grande richesse au point de vue ornemental.

La superbe *passiflore*, ou fleur de la Passion, est une des plus décoratives de toutes, très significative comme emblème religieux. Cette fleur, avec ses boutons comme hérissés de clous, est entourée comme d'une couronne d'épines, qui évoque, d'une manière frappante, le souvenir de la couronne qui ceignit la tête du divin Sauveur et des instruments de la Passion. Ses pétales

Fig. 228. — Petunia au naturel.

réguliers, sa tige à vrille, sa belle feuille à cinq longs pétales très échancrés, sont sans pareils pour les applications ornementales. Nous donnons dans la planche

Fig. 229.

Pavot.

Fig. 230

ci-contre deux exemples des applications décoratives qu'on en peut faire soit à la peinture décorative, soit à la sculpture des bois.

Le sceau de Salomon, avec une longue tige,

[illegible]

Frise de peinture murale.

[illegible]

d'où les fleurettes pendent en branches, et que les feuilles hérissent en panache, offre un sujet de décor grandiose, mais difficile à traiter.

Voici le *pavot (fig. 207, 229 et 230)* à la feuille mouvementée, contournée, déchiquetée, à la tige élégante et fine, à la fleur en calice, au bouton bulbeux surmonté d'une couronne ; on ne sait si c'est le bouton, la fleur ou la feuille, qui fournit les plus riches ornements, tant cette plante est décorative. Aussi en a-t-on, dans ces derniers temps, usé et abusé comme décor. Il symbolise le sommeil au physique et au moral, à cause des propriétés morphiques de sa semence.

Le *petunia (fig. 228)* présente une corolle en cornet chiffonnée sur ses bords épanouis, de couleurs variées dont le sculpteur pourrait tirer le parti le plus riche.

La *clématite (fig. 223)*, aux pétales disposés en étoile, offre une forme régulière très avantageuse également au point de vue décoratif.

(A suivre.) L. Cloquet.

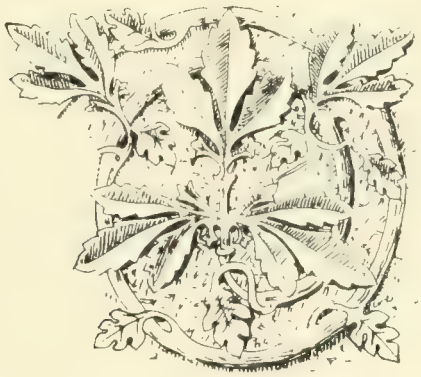


Fig. 231.

Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain. — Carnet de Voyage.

LORSQU'ON a le bonheur d'avoir des loisirs et d'être épris d'une étude d'art spéciale, il est bien difficile de se soustraire à une obsession ; malgré des conditions défavorables je n'ai pu résister au désir d'aller à Rome, pour examiner les fresques de Santa Maria Antiqua, découvertes au Forum.

L'importance de ces peintures est considérable pour l'histoire de l'art, et particulièrement pour l'art chrétien ; c'est à dessein cependant que j'écris *Carnet de Voyage*, comme pour mes précédentes excursions.

Ce n'est pas, en effet, une relation que je me propose ; il faudrait pour la faire une compétence que je ne possède pas, et attendre la solution de nombreuses questions à l'étude et que d'autres découvertes feront naître sans doute.

Ce sont simplement des notes prises sur place et des remarques recueillies dans les opuscules et les articles parus, que je résume présentement.

Je ne suis ni archéologue, ni architecte, ni paléographe, mais j'ai fait du caractère et de la technique des anciennes fresques mon étude de prédilection et comme il m'a semblé que, dans les écrits publiés jusqu'à ce jour sur Santa Maria Antiqua, ces questions n'avaient été qu'effleurées, je m'y suis d'autant plus appliqué.

I

L'HONORABLE M. Baccelli, étant ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, entreprit le projet de compléter une voie qui allait du Capitole à l'Arc de Titus, en suivant la déclivité du Palatin ; sur le chemin était située l'église Santa Maria Libératrice dont la démolition devint nécessaire ; elle fut accomplie en 1900.

Sur l'origine de cette église on est réduit à des conjectures.

Selon la tradition qui ne repose que sur une légende fabuleuse, elle n'aurait été d'abord qu'une petite chapelle élevée à l'occasion d'une délivrance ; elle était au niveau du Forum, à côté du temple de Castor et Pollux. Là, dans une caverne habitait un dragon que les devins nourrissaient de victimes humaines et qui parfois sortait de son antre et infectait l'air d'émanations pestilentielles. On fit appel à saint Sylvestre, pape de 314 à 336, et grâce à son intervention, le monstre ne parut plus. Cette histoire du dragon se retrouve dans la vie de plusieurs saints et quelques écrivains placent son antre, non près du temple de Castor et Pollux, mais au pied du Mont tarpéien, mais ceci n'a aucun intérêt, la légende étant du domaine de la fable.

En fait, l'église Santa Maria Liberatrice, sous le nom de *Santa Maria de Inferno*, sans doute en souvenir de la légende, est mentionnée pour la première fois vers le milieu du XIVe siècle, non pas à l'ancien niveau du Forum, mais sur les remblais qui mirent le sol à peu près à la hauteur des

rues de Rome. D'anciennes gravures montrent devant le monument la partie supérieure des trois colonnes corinthiennes, qui subsistent encore, du temple de Castor et Pollux. On a discuté sur les divers noms que cette église a pu porter : *San Silvestro in lacu, San Salvadore in lacu.*

Silvestro, à cause du pape ; *Salvadore* à cause de moines qui venaient y officier; *lacu* par allusion au marais, ou gouffre dans lequel se précipita le jeune Curtius, 360 ans avant notre ère, pour sauver sa patrie de la colère des dieux infernaux. Ce gouffre cependant était au centre du Forum et non aux pieds du Palatin; aussi a-t-on pensé que le mot *lacu* devait se rapporter avec beaucoup plus de raison à l'eau Giuturna qui vient d'être mise à jour. A la vérité, ce n'est pas un lac, mais un simple bassin de fontaine de quelques mètres de côté, entouré de plaques de marbre et situé près du temple de Castor et Pollux.

Quelques écrivains ont intitulé l'église *Santa Maria di Caneparia.* Mais, en définitif, c'est le titre de *Santa Maria Liberatrice* qui est resté ; il résulte de l'abréviation de *Santa Maria Libera nos a Pœnis*, inscription qui se lisait encore sur la façade au moment de la démolition.

L'église paraît avoir été délaissée pendant quelque temps ; il en est cependant question sous Martin V (pontificat de 1417 à 1431).

En 1550, le pape Jules III la concède aux religieuses oblates dites de *Torre de' Specchi*, mais, la localité étant malsaine, les religieuses abandonnèrent le couvent qu'elles possédaient à côté, tout en conservant cependant l'église.

En 1583, un noble et riche Romain, Michele Lante, prescrit dans son testament la reconstruction de l'édifice ; l'oncle du défunt, le cardinal Marcellus Lante, le fit, sinon rebâtir entièrement, du moins complètement restaurer en 1617. C'est dans ce dernier état qu'il se trouvait lorsqu'il fut démoli en 1900.

Les religieuses ont traité à l'amiable avec le ministre; elles ont reçu une indemnité de 300,000 lires et le droit d'emporter les objets et les peintures qui garnissaient le temple. Les meilleures peintures sont du Français Parrocel (✠ 1781) et l'objet le plus intéressant, la grande croix de bois qui existait jadis au centre du Colysée.

On doit toujours regretter la suppression d'une église ; cependant la destruction de Santa Maria Liberatrice n'a été blâmée par personne, surtout après qu'on a connu les heureuses conséquences de la démolition.

II

AU cours de travaux exécutés, en 1702, dans un jardin situé derrière l'abside de Santa Maria Liberatrice, on trouva à environ cinq mètres de profondeur, une autre abside décorée de fresques ; le pape Clément XI voulut la dégager, mais il ne donna pas suite à son projet à cause des difficultés de l'entreprise.

En 1885, on déblaie un grand édifice carré, situé derrière le temple de Castor et Pollux, et on reconnaît une partie, décorée de fresques, de l'église dont l'abside avait été signalée en 1702.

La découverte ne paraît pas avoir fait alors une vive sensation, mais une dizaine d'années plus tard, une ardente polémique surgit entre les savants et les archéologues de Rome sur le point de savoir quelle était cette église.

Était-elle Santa Maria Nuova, ou Santa Maria Antiqua ?

Je n'ai pas à résumer les discussions engagées à ce sujet, la question ayant été définitivement résolue par le dégagement

de l'édifice opéré en 1900, sous la savante et sagace conduite de M. le commandeur G. Boni, l'éminent directeur des travaux du Forum.

Notre illustre compatriote, Mgr Duchesne, protonotaire apostolique, directeur de l'école de France à Rome, avait pris part à la lutte.

Mgr Duchesne démontra victorieusement que le sanctuaire avait été d'abord dédié à saint Antoine, puis à la Vierge et qu'il n'était autre que l'église de *Santa Maria Antiqua*, dont il est plusieurs fois question dans le *Liber Pontificalis*, comme on le verra plus loin.

On sait que Mgr Duchesne a publié le texte du *Liber*, travail extrêmement important, qui honore grandement l'auteur et l'érudition française (1).

Avant de pénétrer dans l'intérieur de Santa Maria Antiqua, il est nécessaire d'indiquer où elle se trouve.

En venant des pentes du Capitole, on prend l'escalier provisoire qui donne accès au Forum ; on tourne à droite, et à peu de distance, on est aux restes du temple de Castor et Pollux, puis un peu au delà on se trouve devant une haute construction antique, les vestiges du temple d'Auguste.

C'est là, sur une voie, la Via nuova, qu'est l'entrée de l'église à droite ; elle est de plain pied avec le sol du Forum.

Santa Maria Antiqua n'est pas l'église souterraine de Santa Maria Liberatrice ; il n'y a entre ces deux édifices aucun rapport comparable aux églises superposées de Saint-Clément, par exemple. Ceux qui ont construit Santa Maria Liberatrice sur le remblai ne se doutaient pas de Santa Maria Antiqua, et, comme l'a fait observer justement Mgr Duchesne, l'église du haut ne couvre pas exactement l'aire de l'église du bas et les plans des deux sanctuaires ne concordent pas.

De l'origine première de Santa Maria Antiqua on ne sait rien ; il est visible, par l'appareil des murailles, qu'elle a été établie dans un édifice antique, sans doute au VIe siècle, époque où les chrétiens prirent pour sanctuaires certaines localités antiques abandonnées.

Si, par les découvertes de 1702, de 1885 et par le *Liber Pontificalis*, on connaissait l'existence de Santa Maria Antiqua, on ignorait absolument celle d'un autre sanctuaire chrétien voisin que les fouilles récentes ont mis au jour ; il est en face de l'église, sur la même Via nuova, mais orienté dans un sens différent ; j'y reviendrai.

L'église Santa Maria Antiqua est oblongue ; le mur de droite est adossé au temple d'Auguste : le fond est contre le Palatin ; l'entrée est sur la Via nuova qui longe également le mur de gauche et monte en rampe au Palatin ; cette rue a une largeur d'environ 3 mètres 50.

Les mesures que je donne n'ont pu être prises le mètre à la main ; elles ont été appréciées au pas pour le terrain et à la vue pour les hauteurs ; elles ne sont donc qu'approximatives ; j'ai lieu cependant de les croire assez justes pour donner une idée de l'ensemble.

Toutes les mesures ont été prises à l'intérieur ; l'observation est nécessaire, car les murailles dégagées sont très fortes et atteignent parfois jusqu'à 1 mètre 50 d'épaisseur.

La droite et la gauche sont celles du spectateur qui pénètre dans l'église par la porte d'entrée.

A mon grand regret, je n'ai pu me procurer les photographies des fresques, ni en

1. *Liber Pontificalis*. Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne, 2 vol. Paris. Thorin 1886-1892.

faire faire ; il existe bien quelques photographies, mais elles sont d'ensemble et ont été prises avant l'achèvement des fouilles ; elles sont trop incomplètes pour être reproduites utilement.

L'aire de l'église est divisée en trois parties distinctes.

En entrant par la Via nuova, on se trouve dans le narthex, lieu de réunion des fidèles.

Puis, après avoir traversé un espace vide, on passe dans le presbytérium qui se terminait au fond par un arc triomphal, dont il ne reste que les bases en maçonnerie. Là se trouvent les bases, également en maçonnerie, des ambons *cornu epistolæ* et *cornu evangelii*, des traces de ce qui pouvait être la tribune des chanteurs et quatre colonnes corinthiennes, isolées et placées en carré oblong.

Puis, après un autre espace vide, on pénètre dans le chœur qui se termine par une abside hémisphérique ; à chaque côté du chœur il y a une chapelle.

Du narthex on pouvait passer dans le chemin en rampe qui monte à gauche au Palatin ; on avait aussi accès à cette rampe par un escalier placé à l'entrée du chœur.

Du seuil de la porte d'entrée par la Via nuova, au fond de l'abside, il y a environ 51 mètres.

Le narthex mesure à peu près 19 à 20 mètres de long.

Le presbytérium est d'environ un quart moins long.

Le chœur mesure de 7 à 8 mètres en profondeur.

La largeur des deux premières divisions est uniformément de 18 mètres à l'intérieur.

Le chœur, y compris les deux chapelles, est un peu plus étroit.

Les hauteurs sont difficiles à apprécier, puisque la toiture n'existe plus au-dessus du narthex et du presbytérium, mais on peut en avoir une idée par la hauteur des quatre colonnes corinthiennes qui mesurent environ six mètres avec leurs bases.

Les plafonds étaient-ils plats ? ce n'est pas probable ; à en juger par un édicule peint dans les mains d'un personnage dont il sera question, le toit devait être cintré.

En tout cas, l'abside hémisphérique était voûtée ; du sol au sommet de la partie de la voûte qui subsiste, il m'a paru qu'il peut y avoir une dizaine de mètres.

Tels sont les seuls renseignements architectoniques, que mon incompétence en ces matières me permet de fournir.

Nous sommes bien, on le voit, dans la primitive Église chrétienne, avec ses trois divisions bien tranchées.

Peut-être Santa Maria Antiqua est-elle maintenant la plus ancienne de nos églises mises au jour, sans avoir subi d'altérations dans sa forme ? Elle est certainement la plus simple de toutes, car elle n'a ni portique à l'entrée, ni nefs latérales ; mais si son architecture est des plus élémentaires, il n'en est pas ainsi de sa décoration.

Ici j'aborde un sujet où je me sens plus à l'aise que dans les précédentes descriptions.

III

SAINT Grégoire-le-Grand, pape de 590 à 604, a dit « que la peinture remplisse « les églises, afin que ceux qui ne connais- « sent pas leurs lettres puissent au moins « lire sur les murailles ce qu'ils ne peuvent « lire dans les manuscrits ».

Cette prescription a eu pour l'art d'incalculables résultats ; elle était du reste conforme au sentiment chrétien manifesté dans les catacombes.

Le concile de Nicée, en 787, reprend la pensée de saint Grégoire-le-Grand. « Par « la peinture nous pouvons toujours penser « à Dieu, car lorsque dans les temples sa- « crés la parole se tait, le spectacle des ima- « ges fixées aux murs nous raconte encore « et nous enseigne, le matin, le midi, le soir, « la vérité de ses actes. »

A l'église Santa Maria Antiqua ces paroles de saint Grégoire-le-Grand ont été fidèlement suivies.

Du sol au faîte, l'église était décorée de fresques ; la prodigalité de ces peintures est telle qu'il n'y a pas, je crois, dans toute l'Italie, un pareil exemple à citer.

La peinture recouvrait non seulement les murs droits, et les voûtes, mais les colonnes, les embrasures des portes et les bases des sièges et des ambons.

Les conditions défectueuses de la localité ont causé des ravages.

En maints endroits l'enduit, sur lequel la fresque a été peinte, s'est détaché du mur. Ailleurs l'enduit a résisté, mais il a été envahi par de petits cryptogames touffus qui recouvrent les peintures comme d'un tapis végétal ; il y a des pans de murs entiers ainsi tapissés ; d'autres murailles n'ont été atteintes que partiellement. Sur divers points, les couleurs ont été affaiblies en totalité ou en partie. Par bonheur, plusieurs fresques, et non des moins importantes, sont restées dans un état de conservation remarquable et aussi fraîches que les mieux conservées du XIVe siècle.

La chute de nombreux fragments d'enduit, l'affaiblissement de certaines colorations, les moisissures, la disparition d'une fraction de l'abside hémisphérique et des parties supérieures des chaires et des ambons, sont très regrettables sans doute, mais, malgré ces dégradations, on peut se rendre parfaitement compte de la valeur de la décoration et des procédés techniques qui ont été employés.

IV

AVANT de mentionner quelques-uns des sujets représentés, — car tous n'ont pu être spécifiés jusqu'à présent du moins — et de noter les procédés, il convient de faire connaître à quelle époque nous nous trouvons.

Par une rare bonne fortune, il n'est besoin ici de nulle hypothèse et aucune discussion sérieuse n'est possible.

L'église était dépendante d'une diaconie et desservie par des moines grecs ; la généralité des fresques est accompagnée d'inscriptions en lignes, ou en lettres superposées ; presque toutes ces inscriptions sont en caractères grecs, elles étaient en nombre inusité, puisque, malgré les dégradations, on en compte encore au moins cent cinquante, les unes très lisibles, les autres en partie effacées. Elles se rapportent soit aux sujets représentés, soit à des papes, à des donateurs et à des saints.

On a trouvé également quelques fragments de marbre avec des inscriptions se rapportant à l'église.

Plusieurs de ces indications concordent avec le texte du *Liber Pontificalis*, qui par trois fois mentionne l'église, et avec d'autres documents authentiques.

Les plus anciennes mentions sont du temps du pape Jean VII (pontificat de 705 à 708).

Le *Liber Pontificalis* dit :

Joannes natione grecus... vir erudissimus et facundus eloquentia..... Fecit ecclesias quas, quicumque nosse desiderat in eis eius vultum depictum repperit. Basilicam itaque Sanctæ Dei Genitricis qui antiqua vocatur

pictura decoravit, illicque ambonem noviter fecit et super eadem ecclesiam episcopium quantum ad se construere maluit, illicque pontificali sui tempus vitam finivit.

Un fragment de l'ambon dont il est question a été retrouvé dans l'église; il est en marbre blanc avec l'inscription bilingue, latine et grecque.

Joannes Servus Sce Mariæ (1).

Jean VII, *vir erudissimus*, est connu, dans l'histoire de l'art de la mosaïque, par la décoration qu'il fit faire dans la chapelle de la Vierge de l'ancienne basilique de Saint-Pierre (2).

La protection qu'il a accordée à Santa Maria Antiqua s'explique facilement. Il était fils de Platone(✠687), intendant du Palatin où il y avait encore des palais à l'usage des représentants de l'empereur. Jean VII voulut demeurer au Palatin et, comme le dit le *Liber Pontificalis*, il se fit construire au-dessus de l'église une résidence, où il finit ses jours ; il s'en suit que le sanctuaire devint l'église du pontife ; aussi la désigne-t-on maintenant à Rome sous le nom de *Cappella palatina*, ce qui la distingue nettement des autres églises du Forum chrétien.

Jean VII fit également bâtir, vers l'arc de Titus, la *Torre chartularia*, dont une partie servit aux archives pontificales jusqu'au Xe siècle.

Aucune mention de Santa Maria Antiqua ne se trouve dans le *Liber Pontificalis* depuis 708, année de la mort de Jean VII, jusqu'au pontificat de Léon III (795-816), mais cela ne prouve rien, le *Liber* ne donnant pas le détail de tous les travaux ordonnés par les papes ; ainsi le *Liber* passe sous silence les peintures exécutées à Santa Maria Antiqua, sous le pape saint Zacharie (741-752), et cependant ce pontife en fit faire de très importantes; la preuve subsiste, puisqu'il est figuré, dans une fresque, en nimbe carré avec son nom en lettres superposées.

De même pour le pape saint Paul Ier (757-767), qui est également représenté en nimbe carré, dans une fresque.

D'autres papes du VIIIe siècle ont, selon le *Liber*, fait des munificences à Santa Maria Antiqua, mais dans les mentions il n'est pas question de peintures murales ; il faut cependant observer que dans les fresques on trouve quelques effigies en partie détruites, avec des inscriptions incomplètes, se rapportant à des pontifes.

Au IXe siècle, il y a lieu de croire que le pape S. Léon IV (847-855) fit reconstruire une partie du sanctuaire et que saint Nicolas Ier (858-867) y ordonna aussi des travaux.

Tel est en résumé l'état actuel, en ce qui tient à la chronologie des papes ; les points obscurs seront probablement éclaircis, mais ce qui est dès à présent hors de discussion, c'est que nous sommes en présence de fresques du VIIIe siècle, et que la plus importante et par bonheur la mieux conservée a été peinte entre les années 741 et 752.

V

Au juger, j'estime au moins à trois cents, le nombre de figures entières ou partielles, groupées en tableaux, alignées sur files, isolées, qui subsistent dans la décoration des deux édifices et j'apprécie à un pareil nombre les effigies disparues, par suite de la chute de quelques murailles, du détachement de l'enduit et de l'envahissement de la moisissure.

1. Pour simplifier je donne les inscriptions, non avec leurs caractères originaux, mais en lettres ordinaires.

2. Je reproduirai prochainement un important morceau de cette mosaïque, conservé à Florence.

Il m'eût été agréable d'entrer dans le détail en mentionnant les sujets qui ont été spécifiés jusqu'à présent et en marquant les places respectives qu'ils occupent.

Mais j'ai reconnu qu'un pareil travail était au-dessus de mes moyens, faute d'un plan d'ensemble et de relevés géométriques des murailles et des pans de murs ; si, en effet, les lignes essentielles de l'église sont simples, les détails sont plus compliqués ; il y a là des pans de murs en redans à la limite des divisions, des bases d'arcs et d'ambons, de grandes niches oblongues pratiquées dans le fond des chapelles, de petites niches hémisphériques creusées dans les murs. Ces petites niches mesurent environ un mètre de haut et 0,30 ctm. de profondeur ; on peut supposer qu'à l'époque où l'édifice était païen, elles servaient aux urnes cinéraires, la localité ayant été un lieu de sépulture, comme l'indiquent les sarcophages qu'on y a trouvés ; des tombeaux chrétiens ont aussi été découverts dans l'église et aux abords.

Sans être appuyée de tracés graphiques, une description détaillée ne pouvait être que confuse ; j'y ai donc renoncé : je me borne à des vues d'ensemble et à l'indication des sujets les plus importants.

Le parti décoratif est simple ; il a été observé à peu près partout.

Une première division de l'espace part du sol jusqu'à environ 1 mètre 50 de hauteur ; elle est peinte de draperies plissées relevées symétriquement et décorées d'ornements divers.

Au-dessus de cette zone, apparaît parfois une suite de personnages debout, rangés sur les côtés du trône du Rédempteur, ou de la Madone.

Cette frise est surmontée de tableaux en compartiments montrant des histoires tirées des Écritures et du martyrologe des saints ; par endroits ces tableaux sont surmontés d'une autre suite de tableaux.

Lorsque la frise de personnages debout n'existe pas, les tableaux sont tangents à la draperie.

Le chœur et l'abside, les niches et les parois des deux chapelles sont revêtus de peintures, ainsi que les petites niches hémisphériques des murailles ; il en est de même, comme je l'ai indiqué déjà, des embrasures de portes, des bases des arcs et des ambons et des murs en redans.

Pour donner une idée de l'ampleur de la décoration, je prends l'un des murs du presbytérium et l'une des chapelles du chœur.

Sur la zone inférieure de la muraille du presbytérium court une draperie plissée et relevée symétriquement.

Au-dessus, une frise de personnages, peints à grandeur naturelle ; elle représente le Rédempteur avec le nimbe crucifère ; il est assis sur le trône ; de la main droite il bénit à la façon latine, dans la gauche il tient un livre relié luxueusement : à ses côtés se tiennent debout, d'une part, onze saints latins, de l'autre, neuf saints grecs. Ils sont revêtus de vêtements épiscopaux, portent le pallium et tiennent la crosse d'une main et un livre de l'autre ; leurs noms en lettres grecques superposées sont tous lisibles.

Au-dessus de cette division est figurée l'histoire de Joseph en sept tableaux, dont quatre sont suffisamment conservés; ils montrent :

Le banquet de Pharaon.

Joseph et la femme de Putiphar.

Joseph conduit en prison.

Joseph près du puits.

Des trois autres tableaux il ne reste que quelques figures insuffisantes pour détermi-

ner le sujet ; plusieurs compartiments ont encore leurs légendes en partie.

Une quatrième zone de peintures, divisée en sept tableaux, se trouvait au-dessus de l'histoire de Joseph ; l'enduit est tombé presque partout ; les quelques figures qui subsistent ne permettent pas de fixer le sujet ; on distingue une personne couchée endormie et une vue de mer.

Malgré la chute de quelques morceaux de l'enduit, l'une des deux chapelles du chœur, dont je vais tenter la description, est de la plus haute importance, tant pour les sujets représentés que pour la technique des fresques et la conservation des couleurs.

La décoration montre :

La Crucifixion de Jésus-Christ.

La Madone allaitant l'Enfant.

Divers personnages isolés.

L'histoire de sainte Giulitta et de son fils saint Quirico, martyrisés dans les premières années du IVe siècle.

Le Rédempteur est attaché à la croix les pieds séparément cloués ; il est revêtu d'une longue robe étroite, d'un ton bleu, ornée d'un galon jaune ; les bras sont nus et allongés sur le bois équarri. Il est vivant ; au ciel, la lune et le soleil apparaissent obscurcis.

Au bas de la croix, et de petite taille, Longinus, marqué par son nom et un autre pharisien,

D'un côté de la croix, la Madone, debout, vêtue de noir.

De l'autre côté Jean, très jeune.

La scène, qui est peinte dans une niche oblongue (1), est encadrée de palmiers portant des fruits.

1. A la vue, elle a environ 2 mètres 25 de large et 3,50 de haut.

Parmi les figures isolées l'une d'elles a une importance capitale ; elle représente un pape en nimbe bleu carré ; l'inscription *Zaccharia papa*, en lettres grecques superposées, ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage et la date de la peinture.

L'autre figure montre Theodotus ; l'inscription est en partie mutilée.

Elle a été facilement rétablie. Theodotus était *primicerius defensorum*, dignité élevée de la cour pontificale ; l'inscription lui donne ce titre et apprend qu'il était *dispensatore*, administrateur, de la diaconie de Santa Maria Antiqua.

Le personnage est nimbé en carré, il est vêtu d'un manteau rouge et d'une aube blanche ; dans les mains il tient un édicule à toit cintré, qui est l'église.

D'autres personnages sont encore figurés : plusieurs sont vêtus à peu près comme Theodotus ; d'autres sont parés avec luxe ; sauf sainte Giulitta et saint Quirico, la Madone et l'Enfant, on n'a pu les spécifier, les inscriptions étant tombées ainsi qu'une partie des figures.

Au-dessous de la Crucifixion, est peinte en un tableau la Madone assise sur un trône, avec l'Enfant dans ses bras.

Sur les murailles latérales se développe l'histoire du martyre de sainte Giulitta et de son fils Quirico.

Giulitta, pour échapper à la persécution contre les chrétiens, s'enfuit d'Iconium en Asie Mineure, vers l'an 304, avec son fils Quiricus, âgé de trois ans, et se réfugia d'abord à Séleucie, puis à Tarse, capitale de la Cilicie. Reconnue, elle fut conduite devant le gouverneur Alexandre, qui la fit frapper à coups de nerfs de bœuf ; il voulut s'emparer de Quiricus. L'enfant lui résista, le gouverneur le fit flageller ; Quiricus criait : « Je suis chrétien », répondant à

sa mère qui répétait : « Je suis chrétienne ». Alexandre fit arracher la langue à l'enfant qui, malgré cette mutilation, criait toujours « Je suis chrétien. » Les deux martyrs succombèrent.

Leur histoire est retracée en six tableaux pourvus d'inscriptions en partie détruites, ainsi que plusieurs figures.

Giulitta et son fils conduits devant le gouverneur, *praeses*, assisté de deux personnes.

Les deux chrétiens sont en prison.

Alexandre attire à lui l'enfant conduit par deux soldats armés de lances.

Flagellation de Quiricus.

Le martyre de l'enfant en présence de sa mère ; avant d'expirer, il bénit son bourreau.

Un sixième tableau, presque entièrement ruiné, ne peut être expliqué par l'inscription dont il ne reste que quelques mots.

Divers épisodes du martyre des deux saints sont encore représentés dans une autre suite de dimensions plus petites.

Les fresques de l'abside hémisphérique et des murs latéraux du chœur de l'église ont beaucoup plus souffert que celles de la chapelle de la Crucifixion. Cependant on distingue, dans la conque, le Christ assis sur un trône ; la figure, de bien plus grande dimension que les autres, est entourée d'anges et de divers personnages en partie détruits mais dont l'un est fort heureusement encore appréciable; c'est le pape Paul Ier, et en nimbe carré bleu, avec l'inscription *Sanctissimus Paulus P. P. Roma (nus).*

Je ne puis que mentionner brièvement les scènes et les figures qui subsistent en totalité ou en partie sur les autres murailles du sanctuaire.

Jésus-Christ sur un trône, entouré de la Vierge et de saint Jean, ou d'anges, ou de divers personnages, est représenté quatre fois encore.

Scènes de la vie de Jésus ; Crucifixion.

Adoration des Mages.

Les Évangélistes.

Scènes tirées des Actes des Apôtres.

David et Goliath.

Isaïe prédisant à Ézéchias sa mort.

La Madone sur un trône se trouve trois fois.

Sainte Anne, avec l'Enfant.

Sainte Anne, avec saint Joseph.

Sainte Anne, sainte Élisabeth et la Vierge.

Sainte Agnès.

Sainte Cécile.

Saint Abbaciro.

Saint Blaise.

Saint Basile.

Saint Laurent.

Saint Cristoforus.

Saint Benoît.

Saint Matthieu.

Saint Démétrius.

Saint Grégoire.

Saint Augustin.

Saint Paul.

Saint André.

Saint Jean-Baptiste.

Saint Bartholomé.

Ces personnages sont indiqués par des inscriptions, mais il en est un grand nombre qui n'ont pu être identifiés.

Ayant fait une étude spéciale du beau sujet de l'*Annonciation*, je ne puis omettre celle que j'ai relevée à Santa Maria Antiqua.

La Vierge est assise sur un siège peint en jaune et brun, garni d'un coussin rond, rouge avec des galons blancs ; malheureusement le haut du corps n'existe plus.

L'ange Gabriel est vêtu à l'antique, en blanc légèrement bleuté dans les ombres ;

il n'est pas ailé, mais il a un nimbe à fond bleu serti en brun. De la main droite en avant, il bénit à la manière grecque ; de la main gauche, il tient un long bâton appuyé sur son épaule.

Il est jeune et porte une barbe légère.

Le fond de la composition est uni ; dans la partie supérieure il est d'un ton rougeâtre, au bas il est blanc [1]. Une inscription en lettres grecques donne la *Salutation*.

VI

J'AI indiqué que sur la Via Nuova, en face de l'église Santa Maria Antiqua, il existe un autre sanctuaire.

Cet édifice était absolument inconnu avant les fouilles actuelles ; il affecte la forme d'un parallélogramme de douze mètres environ sur sept et demi ; sur le grand côté, en face de la porte d'entrée, se trouve une abside en conque d'une ouverture de quatre mètres et demi à peu près.

Toutes les surfaces, même celle du mur extérieur, étaient recouvertes de fresques. Elles sont maintenant fort endommagées, et cependant il est possible encore de distinguer quelques compositions.

On voit le Sauveur entouré de Saints ; des groupes de personnages ; les traces d'une *Annonciation ;* des ornements figurant des draperies ; de grandes croix ornées de pendants, des agneaux et le paon triomphal.

Mais la représentation essentielle consiste dans un groupe compact et serré de jeunes hommes à moitié nus, qui sont sous la garde de soldats. Les inscriptions sont presque toutes effacées ; quelques noms cependant sont restés, notamment celui de *Kyricon* en grec.

Ce nom et la scène représentée indiquent qu'on est en présence des quarante martyrs de Sébaste, martyrisés par ordre de Lucinius Lucinianus, qui fut mis à mort en 324 par ordre de Constantin, dont il avait été l'associé à l'empire et ensuite l'adversaire. Les jeunes chrétiens, sommés de renoncer à leur foi, avaient été submergés dans un étang glacé ; à côté se trouvaient des bains chauds pour ceux qui reviendraient au paganisme ; ils refusèrent et succombèrent ; peu après leur mort ils devinrent très populaires.

VII

J'AI donné tant bien que mal — beaucoup plus mal que bien — une idée approximative de la décoration à fresque des deux sanctuaires.

Il resterait beaucoup à dire.

En ce qui concerne l'iconographie, mon incompétence m'interdit de l'aborder ; je n'ai du reste remarqué que peu de détails qui ne se trouvent pas ailleurs dans les monuments antérieurs.

Pour les inscriptions je suis au même point. J'ai observé, comme tout le monde, que le pape Jean VII (705-708) est qualifié d'*episcopus*, tandis que le pape S. Zacharie, qui a occupé la chaire de saint Pierre trente-trois ans plus tard, porte, à côté de son effigie, le titre *Papa*.

Les procédés de peinture m'ont occupé davantage ; ils sont intéressants à étudier.

Rappelons que, soit par le *Liber Pontificalis*, soit par les effigies et les inscriptions, nous savons que Jean VII (705-708), saint Zacharie (741-752), et saint Paul Ier (757-767), ont fait exécuter des fresques à Santa Maria Antiqua.

1. Dans la *Crucifixion* peinte par Fra Angelico, dans la salle du chapitre du couvent San Marco à Florence, on remarque de même un fond en partie rouge et blanc. Je n'ai pas trouvé d'explication suffisante à cette disposition.

Au siècle suivant, saint Léon IV (847-855) et saint Nicolas Ier (858-867), ont ordonné des réparations, mais on ignore de quelle nature elles étaient ; il est probable cependant qu'elles s'appliquaient en partie aux fresques.

En effet, avec un peu d'attention on remarque que dans quelques groupes, il y a des figures peintes sur un enduit visiblement mis à la place d'une couche précédemment appliquée et que l'humidité avait fait tomber.

Ailleurs ce sont des motifs complets qui ont été refaits : la scène, par exemple, de l'*Annonciation* a été tout entière peinte à la place d'une fresque antérieure.

Mais, dans ces reprises, je n'ai pas trouvé de différences notables entre les procédés du VIIIe siècle et ceux qui ont pu être suivis au IXe.

On observe avant tout l'harmonie des colorations entre elles, non seulement dans un même sujet, mais dans une suite de sujets décorant un pan de mur ou une chapelle.

Dans chaque localité, qu'elle soit peinte dans une gamme relativement douce ou dans une note plus accentuée, l'ensemble est à une même hauteur de tons ; point de heurts, ni d'éclats, tout se tient harmonieusement.

La remarque m'a paru nécessaire, car, jusqu'à présent, on a généralement admis que du VIe siècle au XIIIe et même au XIVe, les décorations murales étaient privées de cette qualité essentielle, l'harmonie dans les colorations.

A Santa Maria Antiqua, la teinte plate, c'est-à-dire l'emploi des couleurs sans modelé n'existe qu'exceptionnellement.

Dans les étoffes des soubassements, les plis vont de l'obscur au clair, par tons dégradés et fondus ; quelquefois cependant, ils sont marqués par un simple trait noir [1].

Les modelés dans les carnations s'affirment d'une façon très particulière.

Dans un assez grand nombre de têtes, on remarque que les pommettes des joues sont très saillantes et colorées en rouge ; pour les rattacher au ton du visage, le peintre a usé de trois et même de quatre couleurs de passage se fondant l'une dans l'autre.

J'ai observé avec grand intérêt les procédés de peinture suivis dans les chevelures, et ce n'est pas sans surprise que j'ai trouvé à Santa Maria Antiqua une pratique que j'avais remarquée, notamment, dans la chevelure du Christ de la mosaïque du XIIIe siècle à Saint-Jean de Latran.

Une bonne fortune m'avait conduit à Rome au moment où on réparait cette mosaïque ; j'avais obtenu l'autorisation de monter sur l'échafaudage et ainsi j'ai pu examiner de près une technique impossible à saisir d'en bas.

Pour donner à la longue chevelure noire du Sauveur l'apparence fluide des cheveux vivants, le mosaïste ne s'est pas contenté d'émaux noirs à des degrés d'intensité différents ; il a intercalé dans les mèches noires, d'étroites mèches bleues, rouges et brunes. De près ces mèches sont très distinctes ; à distance elles disparaissent et forment une masse noire, transparente et fluide ; ce résultat n'aurait pas été obtenu avec une couleur homogène.

Dans cette ingénieuse pratique le mosaïste de Saint-Jean a été devancé, de cinq siècles, par plusieurs des peintres de Santa Maria Antiqua. Il y a là des chevelures obtenues par différentes couleurs agglomérées, mais non intimement mélangées ; la

1. Ce simple trait s'observe dans les mosaïques, notamment de la chapelle Saint-Zénon du IXe siècle, à Sainte-Praxède à Rome.

brosse devait être courte et dure et maniée en pleine pâte.

Je me suis assuré que ces chevelures n'ont pas été retouchées ; elles ont été faites du premier coup en vraie fresque, c'est-à-dire sur enduit humide.

Toutes les fresques n'ont pas été traitées avec cette habileté au moins égale à celle du XIVe siècle ; il en est qui sont moins souples.

Dans l'histoire de Joseph, par exemple, les contours des figures sont arrêtés par un serti qui devait être trop accentué, même lorsque les colorations, très affaiblies maintenant, étaient dans leur premier état. L'exagération du serti se remarque du reste encore dans certains ouvrages de Giotto au XIVe siècle.

Ces inégalités sont inévitables; une décoration aussi complète a été nécessairement exécutée par plusieurs peintres, qui ont travaillé les uns simultanément, les autres successivement.

L'état de conservation des couleurs de plusieurs fresques, surtout de celles de la chapelle de la Crucifixion, est vraiment surprenant et témoigne de l'excellence de la peinture à fresque, lorsque le peintre sait en faire valoir les qualités expressives.

Il y a dans cette chapelle, peinte de 741 à 752 et non retouchée, des peintures d'une fraîcheur dont nombre de fresques du XVe siècle sont privées ; par une fortune singulière, elles n'ont pas été envahies par cette humidité permanente qui a affaibli les colorations dans d'autres parties de l'édifice. C'est une joie pour le regard de contempler cette décoration vieille de plus de onze siècles, et dont l'aspect est resté tel qu'à son origine.

J'ai pu constater sur divers points des couleurs à *tempera*, c'est-à-dire à la colle ou à l'œuf, posées sur l'enduit sec ; toutefois il m'a semblé que ce ne fut pas comme retouche, mais en suite d'une nécessité technique ; toutes les couleurs, le bleu-clair surtout, et quelques bruns ne s'obtiennent pas à *buon fresco*, c'est-à-dire à l'eau simple.

C'est la première fois que j'ai reconnu la *tempera* à une époque aussi reculée, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'ait pas été employée ailleurs et avant le VIIIe siècle, mais je n'ai pas eu l'occasion de vérifier partout où je l'aurais voulu.

A Santa Maria Antiqua, la *tempera* a servi à peu près dans les mêmes conditions que dans les fresques, récemment débarrassées du badigeon qui les recouvrait à Santa Croce de Florence et qui, à mon avis, ont été peintes par Taddeo Gaddi, vers 1340.

J'estime qu'il faut apprécier une époque ou un artiste, non point en faisant une moyenne des qualités, mais par le point culminant qui a été atteint.

Ainsi jugée et en prenant la chapelle de la Crucifixion, je conclus qu'en ce qui tient à l'emploi des couleurs a *buon fresco* et au choix des colorations en vue de l'harmonie générale, la fresque au VIIIe siècle était aussi avancée qu'au XIVe siècle, sauf pour la diversité des couleurs ; mais la richesse de la palette n'est pas un indice de supériorité, et je suis de ceux qui pensent qu'en décoration, elle est plus nuisible qu'utile.

L'enduit, il est vrai, a généralement mal résisté à Santa Maria Antiqua ; cela tient peut-être à sa composition, mais de pareils accidents sont arrivés à toutes les époques pour la même raison. La cause essentielle de la chute de l'enduit vient de l'humidité; le Forum a toujours été humide, comme le prouvent les égouts déjà connus et ceux qu'on vient de découvrir récemment. Notre église était particulièrement exposée à l'humidité, étant en contre-bas du Palatin.

VIII

La malheureuse Italie était accablée sous un déluge de calamités qui avait anéanti ses édifices et ses artistes, nous dit Vasari, « quando, come Dio volle nacque « nella città di Fiorenza, l'anno 1240, per « dar i primi lumi all'arte della pittura, « Giovanni cognomianato Cimabue ».

Les cris de douleur et de joie de Vasari étaient sincères ; l'écho s'en est prolongé jusqu'à nos jours.

Sauf de très rares exceptions, les auteurs ont répété à l'envi : que du VIe au XIIIe siècle l'art de la peinture était tombé en Italie au dernier degré de la décadence et de la barbarie ; que l'influence grecque était devenue alors souveraine non seulement par les procédés techniques mais dans le style ; que l'Église étouffait les artistes indigènes en les enfermant dans d'étroites formules d'expression et dans une exécution dont la richesse était l'essentiel.

Les auteurs ont manqué de prudence et se sont beaucoup trop inspirés les uns des autres.

Il eût été plus sage d'être moins affirmatif, de faire quelques réserves et d'admettre la possibilité des découvertes nouvelles.

Quelques érudits sont restés persuadés, cependant que de l'admirable et bien latine mosaïque du Ve siècle de l'église Sainte-Pudentienne de Rome, aux peintures de Cimabue, Giotto, Duccio, l'esprit latin a persisté malgré les calamités, les Grecs et les aberrations dont les mosaïques donnent tant d'exemples.

Et ils ont eu raison.

Quelques anneaux de la chaîne du Ve au XIIIe avaient déjà été signalés dans les fresques de l'Italie méridionale.

L'une des plus importantes manifestations de la persistance de l'esprit latin est visible dans les peintures trop peu étudiées de l'église Sant'-Angelo in Formis, près de Capoue. Didier, abbé du Mont-Cassin, avait confié en 1073 à des peintres grecs la décoration de ce sanctuaire ; ces artistes, car c'étaient des artistes et non des *imbrattatori* (barbouilleurs), ont fait là une œuvre absolument latine de style et de sentiment.

On a beaucoup trop tablé sur le texte de la décision du Concile de Nicée de 787, où il est dit que « la disposition des images n'est « pas de l'invention des peintres ; que c'est « une législation et une tradition approu- « vée par l'Église catholique. Et cette tra- « dition ne vient pas du peintre car la « pratique seule est son affaire, mais de « l'ordre et de l'intention des saints Pères « qui l'ont établie ».

Le concile a été très sage dans cette décision ; il a simplement recommandé aux peintres de suivre, dans la représentation des figures, une iconographie traditionnelle et de composer leurs scènes d'après un programme arrêté par l'Église.

Il n'y a rien là de spécial au VIIIe siècle ; les artistes ne sont pas tenus d'être des savants et, de notre temps encore, nous trouvons des exemples de programmes de décoration arrêtés par les érudits et suivis par les artistes (1).

Je reviens à Santa Maria Antiqua.

Les partisans de l'influence grecque voudront certainement la trouver dans quelques peintures, notamment dans la grande frise du presbytérium dont j'ai indiqué le sujet : au centre, Jésus-Christ, est assis sur un trône ; sur ses côtés, en deux groupes sy-

1. La façade du dôme de Sainte-Marie de la Fleur, inaugurée en 1887, a été exécutée d'après un programme arrêté, pour les statues et les mosaïques, par le professeur Auguste Conti.

métriques, les saints se tiennent debout et immobiles.

La disposition des personnages alignés en parade autour du Maître n'est pas essentiellement du style byzantin ; elle est commandée d'abord par la division de l'espace qui n'accorde au peintre qu'une zone allongée et relativement étroite, puis par le sujet même. On ne comprendrait pas des assistants en mouvement et distraits au moment solennel où Jésus-Christ lève la main pour les bénir. Du reste, ni dans la noble figure du Sauveur, ni dans celles des évêques, on ne relève les contours secs, les formes maigres, l'absence de vie, qui caractérisent le style byzantin.

Je ne puis décrire ici toutes les scènes où les figures, loin de rester figées, sont dans un mouvement parfois très accentué ; dans l'histoire de Joseph et le martyre de Giulitta, l'action est menée avec entrain et vivacité, comme les sujets le comportent.

Pour l'expression des sentiments deux fresques m'ont particulièrement ému.

Dans la chapelle de la Crucifixion le Sauveur en croix est mourant ; la tête, légèrement penchée, ne porte pas l'effroi de la mort ; les yeux ouverts ont une expression de tristesse, mais non d'angoisse ; toute la physionomie est empreinte d'une douleur résignée.

L'atmosphère est en accord : les disques du soleil et de la lune se distinguent, mais leurs lumières sont affaiblies et sur le point de s'éteindre.

La Madone est debout au pied de la croix ; elle tient les mains jointes sous un long vêtement de deuil ; son visage marque une tristesse profonde, concentrée ; tout en elle, attitude et jusqu'aux plis de sa robe, dénote son état d'âme [1].

Les deux figures sont en tous points dignes de Giotto ; je trouve même que pour l'expression de la douleur elles se rapprochent beaucoup de Fra Angelico.

Dans l'*Annonciation* on ne peut juger la Vierge, l'enduit où était peint le haut du corps étant tombé, mais l'ange Gabriel est là pour montrer combien le peintre a bien compris la scène. Le divin messager vient de s'arrêter, il s'incline respectueusement devant la Vierge, et avant de lui faire part de son message, il allonge le bras et la bénit. La physionomie est jeune et sérieuse, on sent que l'ange a la conscience de son mandat. Les mouvements sont très justes et souples et les draperies bien adaptées aux mouvements.

Dans mes recherches sur les Annonciations peintes en Italie depuis les catacombes jusqu'au XVIIe siècle, cette figure compte parmi les meilleures.

Je termine mon récit ; il a été rapidement écrit ; il est décousu et incomplet, j'aurai sûrement l'occasion de le reprendre, mais, tout en étant fort imparfait, il donne du moins assez exactement l'impression que j'ai ressentie à la vue des fresques de Santa Maria Antiqua.

Cette découverte restera mémorable.

Elle montre qu'à l'époque où l'art paraissait anéanti, il y avait en Italie des peintres indigènes soucieux de la vérité et animés d'un profond sentiment chrétien.

C'est une page nouvelle et de grand intérêt à ajouter à l'histoire de la peinture.

(Rome-Florence, 1901.) GERSPACH.

1. Des reproductions eussent été infiniment plus probantes que tout ce que je puis dire ; si plus tard je puis m'en procurer, je ne manquerai pas de les donner.

Mélanges.

De la Restauration des Monuments en Belgique et ailleurs.

En France, grand pays, riche en monuments de premier ordre, de style, de matériaux, d'époques et d'écoles très variés, leur restauration se centralise entre les mains de quelques architectes célèbres, vivant à Paris, agissant souvent par des sous-ordres, et dirigeant de haut et de loin. Pendant longtemps c'est à Viollet-le-Duc qu'incomba non seulement la surveillance, mais même la direction effective des traveaux à un très grand nombre d'églises et de monuments diocésains.

Malgré sa prodigieuse science d'archéologue et son talent de dessinateur, il ne pouvait suffire à une tâche aussi complexe, aussi étendue. Le temps lui manquait pour étudier avec la maturité voulue, les édifices à restaurer : si ses théories souvent sont excellentes, en pratique ses travaux ont soulevé des objections fondées et même les critiques les plus vives. En réalité, surtout vers la fin de sa carrière, il se mettait trop à l'aise avec les monuments dont la restauration lui était confiée. M. Anthyme Saint-Paul, dans un livre dont on ne saurait trop recommander la lecture (1), fit ressortir avec infiniment d'autorité et de science, s'appuyant sur des documents irréfragables, ce qu'il y avait d'erroné dans ses déductions historiques et notamment d'inexact dans l'étrange assertion qui attribue exclusivement à des architectes laïques les magnifiques cathédrales françaises et le grand essor de l'architecture dont elles sont la riche floraison. D'autres archéologues s'attaquèrent aux restaurations dirigées par Viollet-le-Duc. Les critiques s'élèvent parfois, avec une âpreté très grande, appuyées, il faut en convenir, sur des arguments solides. Parmi les archéologues français qui se prononcèrent avec le plus d'énergie contre les restaurations de Viollet-le-Duc, il convient de citer, en première ligne, Raymond Bordeaux, et ce n'était pas là un adversaire à dédaigner. Ses critiques égalèrent plus d'une fois en véhémence celles que M. Fierens-Gevaert dirige contre les restaurations qui se font en Belgique. Mais Raymond Bordeaux était un homme qui connaissait la matière dont il écrivait ; il avait publié plusieurs ouvrages dont l'un est particulièrement recommandable (1), il était bon dessinateur et connaissait les monuments de son pays, au rebours de l'auteur belge qui les a étudiés « pendant cinq semaines ».

En Belgique, le système de centralisation de la restauration des grands monuments du pays, entre les mains de quelques architectes réputés, n'est heureusement pas possible. Chaque localité, petite ou grande, aime ses monuments, et porte une affection particulière à son église. Et ceci est dans l'ordre des choses, puisque bonne partie de la population y passe ses meilleures heures, notamment les dimanches et jours de fête. Si ces populations n'ont pas toujours l'intelligence de la beauté de ces monuments, elles en ont du moins l'instinct, le sentiment ; elles en ont assurément l'amour. Elles n'admettraient guère que leur église à restaurer appartînt à l'architecte envoyé par le Gouvernement, comme le malade appartient au médecin. L'architecte n'est jamais nommé par le Gouvernement ; et le règlement de la Commission royale des Monuments lui interdit formellement d'intervenir à cet égard. Ce sont les Conseils de fabrique qui choisissent librement l'artiste auquel ils jugent à propos d'accorder leur confiance. Il appartient à la Commission des Monuments de contrôler son travail. En Belgique, il existe d'ailleurs un autre élément dont, toutes les fois qu'il s'agit des édifices du culte, il convient de tenir compte. C'est le clergé diocésain et paroissial. Aujourd'hui, la plupart des évêchés ont des comités diocésains, composés de prêtres et de laïcs, qui, avant les commissions gouvernementales, examinent les plans de construction des édifices du culte, ou ceux de

1. *Viollet-le-Duc, ses travaux et son système archéologique.* Paris, [illegible]

1. *Traité de la réparation des églises et des principes d'archéologie pratique.* Évreux, 1862. Ce livre a eu plusieurs éditions.

restauration. Ces comités rédigent un rapport sur le travail proposé, lequel, généralement, est transmis aux commissions officielles, dont très souvent il facilite la mission. Très rarement ces différents examens, faits à des points de vue différents, donnent lieu à des conflits.

***

Mais ce n'est pas seulement par l'action des Comités diocésains qu'en Belgique le Clergé exerce une influence directe dans la construction, l'entretien et le décor des églises. Presque chaque curé, chaque desservant, a l'amour, on pourrait dire parfois, la passion de son église. Il la regarde un peu comme son domaine, et non sans raison. En France, il n'en est pas de même. Je me souviens que, visitant un jour, accompagné par le secrétaire de l'évêché, une des majestueuses cathédrales de l'Est de la France, je fis quelques observations sur une partie nouvellement restaurée qui ne me semblait pas à l'abri de sérieuses objections. Mon conducteur admit très facilement le bien fondé de celles que je venais de formuler, en ajoutant que tout dans ce magnifique édifice se faisait sous la direction immédiate de la Commission des monuments historiques. Nous, ajouta-t-il, membres du Clergé diocésain, nous ne pourrions mettre un clou dans la cathédrale. Je n'ai pas à examiner ici si la conservation des monuments religieux s'en trouve mieux ; mais je doute fort que l'exercice du culte et l'action du clergé sur les populations y gagnent. En Belgique, le Gouvernement ne pourrait ainsi exproprier le prêtre du temple pour cause d'utilité monumentale. En fait, le clergé intervient souvent pour une large part par les ressources qu'il sait obtenir des fidèles, par ses propres sacrifices, si cela lui est possible, à la construction, à l'entretien, à l'ornement des églises nouvelles et anciennes. Je n'oserai prétendre que cela se fasse en toutes circonstances avec tout le discernement et les connaissances archéologiques désirables. Mais enfin, le sentiment qui anime à cet égard les prêtres est une piété pleine de zèle et rarement ils peuvent agir sans contrôle. D'ailleurs, il existe à Louvain un bon enseignement archéologique, et plusieurs séminaires épiscopaux ont organisé des cours de même nature, qui ont déjà produit des résultats appréciables.

***

On sait d'ailleurs qu'il existe dans ce pays, même en dehors des administrations gouvernementales, dans chaque province, des Sociétés archéologiques qui font des monuments de leur région une étude assez approfondie pour qu'il ne soit pas possible de les abandonner ou d'y porter atteinte par des restaurations maladroites, sans soulever des réclamations qui trouveraient de l'écho dans toute la presse.

Ces monuments avaient donc quelque chance de rester debout, et d'échapper à d'épouvantables mutilations, même sans l'étude de plusieurs semaines que M. F.-G. a bien voulu leur consacrer, et les remarquables articles publiés par la *Gazette des arts et de la curiosité*.

Nos lecteurs connaissent déjà la valeur de ces invectives ; vitupérer est plus aisé que de raisonner ; et souvent la véhémence des épithètes est destinée à masquer l'indigence extrême de la critique. Après avoir démontré ce que vaut la science archéologique de M. F.-G., nos lecteurs nous en voudraient de le prendre au sérieux. Nous avons vu qu'il perd de vue non seulement ce qui s'est fait pour la conservation des monuments de l'antiquité classique, mais il semble même ignorer ce qui, pour les édifices du moyen âge, se fait en Allemagne, en Angleterre et en France même.

En Belgique, la plupart de ses chefs d'accusation portent sur l'école de St-Luc. Il confond les travaux des élèves de celle-ci avec ceux d'artistes qui n'ont rien de commun avec elle, et qui même sont considérés comme leurs antagonistes déclarés. Il en est de même pour la peinture ; à l'abbaye de Maredsous, les peintres de l'école de Beuron sont encore mis sur le même pied que ceux de St-Luc. Nous avons affaire à un critique qui n'a pas appris à voir et qui ne prend pas le temps de regarder.

Nous ne le suivrons donc pas dans l'intéressante excursion dont les lecteurs de la *Chronique des arts* ont eu la relation, mais nous examinerons encore quelques-uns des points particulièrement lumineux de ses études. Généralement, nous

l'avons vu, c'est la critique et la critique de principe qui déborde de l'âme sensible du voyageur. Les restaurations multiples qu'il voit partout compromettent, à l'en croire, le patrimoine artistique du pays !

*
* *

M. F.-G. s'est arrêté quelque temps à St-Trond.

Dans son examen des monuments de cette ville, il s'abandonne à un mouvement d'enthousiasme que je suis heureux de signaler, mais dont il est permis de s'égayer.

L'admiration qu'il éprouve en présence de la petite église de St-Pierre fait plus honneur à son goût, en effet, qu'à sa perspicacité archéologique, et surtout à la fixité de ses principes en matière de restauration. Dans « l'exquise église romane de St-Pierre, faubourg de St-Trond (une *adorable merveille* qui mérite d'être célèbre, et qui le sera un jour) — c'est M. F.-G. qui parle — on a placé devant le chœur une chaire ou ambon en marbre blanchâtre... qui produit l'effet d'une véritable incongruité. »

Laissons « l'incongruité » et arrêtons-nous un instant à « l'adorable merveille ».

J'ai vu l'église de St-Pierre, qui est effectivement un monument fort intéressant, dans un état d'abandon complet. Devenue propriété particulière, elle ne servait plus guère au culte et semblait abandonnée à une ruine imminente ; mais c'était une ruine poétique, comme M. Fierens-Gevaert les aime, avec des mousses et des plantes pariétaires sur les murs, et à l'intérieur d'intéressantes peintures murales fort oblitérées ; dans la nef, on voyait encore des médaillons représentant les Vierges sages et les Vierges folles — à l'extérieur, des détails de sculpture décorative finement fouillés...

L'église était dans cet état lorsque son propriétaire jugea opportun d'en faire don au Conseil de fabrique de l'église Notre-Dame, dont le desservant était heureusement alors un prêtre distingué, M. le Doyen Cartuyvels, qui sans retard s'occupa de sauver l'église romane en ruine ; après avoir accepté ce cadeau embarrassant et surtout dispendieux, il s'adressa au Gouvernement pour obtenir les subsides importants, mais indispensables à la réfection générale, devenue urgente. Une allocation proportionnée aux dépenses à faire fut consentie ; et M. l'architecte Van Assche, depuis membre de la Commission royale des monuments, fut chargé des travaux de restauration, entrepris sans retard.

Ah ! si M. Fierens-Gevaert était survenu au moment où l'on dressait les premiers échafaudages, quelle belle occasion de pousser des cris et des protestations ! car nous savons combien il est insensé de restaurer des ruines !

Cette restauration cependant fut faite ; c'est grâce à elle que M. F.-G. a pu admirer une « adorable merveille » à laquelle il promet une célébrité, que sans doute l'église devra en bonne partie aux articles retentissants de la *Chronique de la curiosité*.

On pourrait peut-être signaler dans la restauration plus d'un détail incorrect de la sculpture récente, mais puisque cela a passé comme travail original, nous ne troublerons pas M. F.-G. dans son admiration.

Mais à St-Trond, cela va de soi, il n'y a pas seulement à admirer.

Tous ceux qui connaissent les monuments de cette ville depuis un certain nombre d'années, savent combien l'église de St-Martin était insignifiante ; c'était une construction sans style, aux murs salpêtrés, n'offrant plus de solidité et qu'il fallait bien démolir ; on a eu soin cependant de conserver la façade et la tour, assez intéressante et d'un aspect original.

Cela n'empêche pas M. F.-G. de s'écrier : C'est à la ville de St-Trond que revient la palme : l'église de St-Martin a été tout simplement détruite, on a reconstruit une nouvelle église romane à sa place !

St-Trond, cité ancienne presque rurale et qui contient, nous l'avons dit, plusieurs édifices historiques, a eu une bonne part de l'étude de cinq semaines que M. F.-G. a consacrée aux monuments de son pays.

Naturellement, il y a, comme partout, constaté douloureusement l'influence néfaste de l'école de St-Luc. C'est aux travaux de la peinture qu'il s'en prend, à l'église Notre-Dame de St-Trond, et c'est pour lui l'occasion de développer une théorie fort intéressante sur la manière de décorer

les édifices et d'utiliser les modèles que nous ont laissés les XIVe et XVe siècles. Je n'ai nullement l'intention de défendre les peintures incriminées. Je ferai seulement observer qu'elles comptent parmi les anciennes exécutées en Belgique au siècle dernier, et qu'elles n'ont certainement pas subi l'influence de St-Luc, par la raison que cette école n'existait pas encore. J'ai appris qu'en ces temps-là ce travail était subventionné par le Gouvernement ; les peintures furent examinées par le peintre Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles, qui se montra fort élogieux à leur égard. D'autres notabilités du domaine de l'art, même étrangères, vinrent les voir ; parmi ceux-ci, on peut citer Auguste Reichensperger et Victor Hugo. Un journal de Bruxelles a publié récemment des lettres que Victor Hugo adressa à l'artiste, qui, comme jugement et comme style, n'ont rien de commun avec les articles de M. F.-G. Quant au peintre de la cathédrale de Liége, il n'a jamais été ni élève, ni professeur à une Académie de St-Luc. Mais nous n'en sommes plus à regarder aux inexactitudes !

Avant de quitter St-Trond, je ne voudrais pas laisser échapper l'occasion de me trouver d'accord avec notre touriste dans son appréciation sur les statues du chœur de l'église de Notre-Dame « imitant, lourdement et gauchement, la naïveté des images gothiques ». Seulement encore une fois, ces figures n'ont rien de commun avec l'école incriminée ; elles sortent de l'atelier fort académique du sculpteur Geefs, qui les a façonnées à une époque où il n'était pas question de l'école de St-Luc ! D'ailleurs, à aucune époque de sa carrière, il ne s'est préoccupé d'imiter la statuaire gothique (1).

M. F-G. est particulièrement intéressant par les informations qu'il offre aux lecteurs de la *Chronique de la curiosité*. En voici une digne, de tout point, d'y figurer.

« En excursionnant sur les bords de la Meuse, j'ai appris que l'on conserve l'abbaye de Flône. — Quelle reconstitution nous prépare-t-on, mon Dieu ! — et qu'on allait abattre à Dinant deux belles maisons du XVIIe siècle, etc. »

L'abbaye de Flône !

1. Joseph Geefs, professeur de l'Académie d'Anvers ; les statues des quatre évangélistes ont été exécutées en 1856.

Le corps de cette abbaye a été rebâti en 1660, dans le style le plus banal de cette époque. L'ensemble des constructions a été vendu comme bien national à la Révolution. Après avoir passé entre les mains de plusieurs propriétaires, le bâtiment principal fut acheté par un banquier de Liége (1). Avant lui déjà on avait fait du corps principal une vaste maison de campagne, qui depuis cette époque ne s'appelle plus l'abbaye mais le château de Flône. Il s'agit donc d'un très aimable séjour d'été, fort habitable et très habité ; ce n'est plus une abbaye, et, comme on voit, c'est très loin d'être une ruine. Cela n'a jamais été un monument. Le voyageur qui de Belgique se rend à Paris par la ligne du Nord belge, en voit à sa droite la façade étendue et assez monotone, percée de fenêtres carrées en longues files bien régulières, très proprement peinte à l'huile en couleur beurre frais, dont les couches sont renouvelées aussi souvent que la propreté l'exige.

Assurément les propriétaires actuels sont loin de se douter des soucis que donne leur immeuble à un archéologue aussi distingué et à ses lecteurs. Il est peu probable que le Gouvernement fasse intervenir la Commission royale des Monuments pour opérer le prochain peinturage qui doit « conserver l'abbaye de Flône ».

En réalité, M. Fierens-Gevaert ne connaît pas un traître mot de l'abbaye de Flône, dont il a écrit le nom au hasard, ne doutant de rien et ne se doutant de rien, ne se préoccupant nullement de commettre une ... inexactitude de plus. Quant aux deux belles maisons du XVIIe siècle « de Dinant », j'avoue ne pas connaître en cette ville de maisons remarquables. Mon ignorance à cet égard est aussi grande que celle de M. F.-G. en ce qui concerne l'abbaye de Flône ; aussi j'évite d'en rien écrire.

Mais quand cela serait, croit-on qu'en Belgique on puisse empêcher le propriétaire d'une maison dont il ne peut plus se servir de la démolir ? Et que prouvent ces accusations sans fondement aucun, et ces blâmes qui ne reposent sur rien ? — Ils témoignent simplement d'une légèreté puérile et d'un parti pris qui naïvement se dévoile et malgré lui, devient inoffensif.

1. Le regretté M. Jules Frésart, amateur d'art et collectionneur distingué.

On n'en finirait pas si, à la suite de M. F.-G. il fallait passer en revue toutes les énormités monumentales qui se commettent dans son pays. Nous en avons vu assez pour juger l'écrivain et l'esprit qui l'anime. Mais cet esprit de parti pris et de dénigrement devient surtout manifeste, lorsque, sortant du domaine des monuments anciens et de leur restauration, l'auteur s'en prend à un édifice récent qui, ne doit rien à l'intervention officielle, et qui, de l'aveu de presque tous ceux qui l'ont visité, belges ou étrangers, est une des plus nobles constructions érigées en Belgique depuis un demi-siècle ; je veux parler de l'abbaye de Maredsous, dont feu le baron Bethune est l'architecte. Ici encore il faut citer :

« Le pastiche architectural, sculptural y tient du prodige. Il ne s'agit ici ni d'une restauration, ni d'une reconstruction, mais d'une construction entièrement nouvelle et toute récente, exécutée jusque dans ses moindres détails en style gothique primaire. Décoration ornementale, boiserie, mobilier, tout est conçu suivant les principes sévères de l'architecture cistercienne. L'impression est paradoxale, on ne peut croire à la réalité et à la contemporanéité d'un tel monument. Les bénédictins, aidés sans doute de quelques célébrités de l'école de Saint-Luc, ont ressuscité une abbaye du XIIIe siècle. Mais à quoi bon tant de science? Le résultat reste fort discutable. »

M. F.-G. oublie de nous dire où se trouve l'original de ce pastiche monumental. Mais on doit le plaindre de ne pas avoir su reconnaître l'œuvre pleine de sève et de conviction d'un artiste qui, ayant à créer un édifice à l'usage de religieux de l'ordre le plus historique du monde, a voulu bâtir dans l'esprit de leur institut, conformément à ses règles et à ses nécessités. Il a accompli sa tâche avec un talent auquel ont rendu justice tous les hommes qui savent voir.

Nous ne suivrons pas plus loin *La Chronique des arts et de la curiosité* ni son réquisitoire contre tout ce qui se fait en Belgique dans le domaine de la construction et de la restauration des monuments. Nos lecteurs sont édifiés sans aucun doute sur la compétence de l'auteur comme sur la valeur de ses informations et de ses jugements.

En Belgique, pays resté fidèle à sa foi, et toujours fécondé par l'esprit du catholicisme, il est aisé de reconnaître que les monuments sont conservés, réparés, entretenus dans le même esprit qui les a édifiés. C'est là, en général, la cause des critiques qui s'élèvent de temps à autre avec autant d'intempérance que d'impéritie. Ces sortes de critiques sont toujours accueillies avec avidité par une certaine presse ; plus elles témoignent de l'ignorance de leurs auteurs, et plus elles trouvent d'écho auprès de l'ignorance.

C'est pour cela qu'il faut parfois accepter la tâche rebutante, mais utile, d'examiner de près ce qu'il y a de fondé dans ces déclamations. En Belgique, heureusement, on ne se laisse pas facilement éblouir. On trouve assez naturel que ceux qui ne fréquentent pas les églises et qui ne voient dans les anciens sanctuaires que le décor d'un site ou l'ornement d'un paysage, aimeraient à les voir abandonner à l'action du temps ; lorsque celui-ci en aura fait des ruines, le décor n'en paraîtra que plus beau à leurs yeux. Mais nous qui, dans ces sanctuaires, allons entretenir la vie de notre âme, nous ne sommes pas d'humeur à les abandonner aux esthéticiens de passage, et à ces archéologues qui, par leurs critiques sans mesure, ont la candeur de nous donner la mesure de leur compétence.

J. HELBIG.

La vie et les œuvres des grands maîtres rendues populaires (1).

LES entreprises récentes de la librairie, qui, secondées par une élite d'écrivains d'art, ont pour objet de rendre populaires la vie et les travaux des grands maîtres, sont remarquables. C'est un mouvement intéressant, digne de l'approbation et de l'intérêt de tous, d'autant qu'il se manifeste par des livres édités avec élégance, écrits avec science, enrichis de nombreuses gravures, et paraissant dans des conditions de bon marché qui les rendent facilement accessibles. Depuis un quart de siècle, la littérature et les recherches historiques con-

1. *Great masters in Painting and Sculpture*, *Les grands maîtres peintres et sculpteurs* ; Londres, George Bell and sons. *Hans Memling*, par James Weale.

cernant les arts ont pris un développement énorme, et les efforts pour y intéresser toutes les classes de la société sont assurément à signaler. C'est tout d'abord une sorte de propagande contre les livres frivoles ou mauvais, qui a bien son mérite. La vie d'un grand artiste, racontée par une plume honnête, a toujours un côté moral, en ce sens qu'elle fait l'apologie du travail, car sans travail persévérant, quotidien, ayant toujours le but en vue, il n'y a pas de grand artiste. Les dons les plus brillants départis par la nature ne suffisent pas. D'autre part, les livres d'une lecture agréable qui répandent largement l'intelligence des œuvres d'art, qui en développent le goût dans les masses, font du bien à la société. C'est multiplier ses jouissances permises et élever son niveau intellectuel. C'est donc faire acte de philanthropie, ou mieux encore œuvre de charité spirituelle, car c'est inviter à participer au festin de l'art le plus de convives possible.

Nous avons signalé à nos lecteurs quelques-unes des monographies de peinture publiées en Allemagne sous la direction de M. Knackfuss, avec le concours d'autres savants, parmi lesquels se distingue M. Kämmerer, notamment par ses monographies d'artistes néerlandais antérieurs à la Renaissance. La collection a augmenté considérablement et se poursuit avec un succès de bon aloi. On peut y trouver, sur les artistes dont la bibliographie a paru, à peu près tout ce que les recherches les plus récentes ont apporté de lumière sur leur vie et leurs travaux. Le public a répondu avec d'autant plus d'entrain à cet essai de vulgarisation, que chaque fascicule est richement orné de reproductions obtenues par les différents procédés de la photographie et qui, par conséquent, sont d'une fidélité incontestable.

Il y a lieu d'espérer que ce mode de rendre accessible à tous la connaissance de la vie des grands maîtres et de leurs attrayants travaux, se propagera de plus en plus. A ce point de vue, il me semble intéressant de signaler une publication qui vient de paraître à Londres, éditée par la firme de *Bell and sons*, sous le titre de « *Great masters in painting and sculpture* », les Grands maîtres de la peinture et de la sculpture.

Le premier volume paru (pp. XXIV-110, 38 planches) est consacré à Hans Memling. On ne pouvait mieux inaugurer la série des grands maîtres que cette publication doit mettre en lumière.

Si la vie de ce peintre est peu connue, il n'en est guère dont les tableaux exercent un charme plus attractif. Il n'est pas d'artiste dont les œuvres aient, autant que les siennes, gagné une valeur aussi continuellement ascendante depuis un demi-siècle. Ses peintures, en effet, inspirent une religieuse sympathie, et de plus en plus on les regarde avec cette sorte de tendresse qu'elles expriment elles-mêmes. Pour assurer à cette figure d'artiste tout le relief désirable, c'est à M. James Weale que les éditeurs anglais ont confié la tâche de la retracer.

Ils ont été bien inspirés ; à vrai dire, Memling appartenait à M. Weale, sinon par droit de naissance, du moins par droit de conquête. Il a été, en effet, le premier à faire sortir l'histoire de cet artiste des brumes de la légende aussi sotte qu'invraisemblable, dont quelques écrivains, notamment Decamps, l'avaient entourée, légende dont Alfred Michiels s'était fait dans ses *Peintres brugeois* le complaisant narrateur, un peu au risque de devenir légendaire à son tour, tant il a mis d'inspiration personnelle dans son récit.

Par des recherches poursuivies pendant nombre d'années dans les différents dépôts d'archives de la ville de Bruges, où Memling, déjà en pleine possession de son talent, est venu se fixer à une époque qui n'a malheureusement pu être établie, M. Weale est parvenu à trouver quelques faits précis, et quelques dates certaines, qui font connaître un artiste laborieux, vivant dans une situation aisée, habitant une maison qui était sa propriété, marié à une brugeoise ; il était père de trois fils qui, à la mort de Memling, étaient encore mineurs, c'est-à-dire âgés de moins de vingt-cinq ans.

Par les documents retrouvés, M. Weale avait établi que l'artiste était décédé avant l'année 1495, et de l'étude attentive de ses peintures, il avait conclu à l'origine germanique de l'artiste, ou tout au moins à l'influence de l'école de Cologne sur sa formation.

Les recherches poursuivies par d'autres érudits et par quelques fouilleurs d'archives locaux ont peu ajouté aux renseignements désormais ac-

quis ; un seul fait de réelle importance a été découvert par le R. P. Henri Dusart, jésuite, dans un manuscrit conservé à la bibliothèque communale de St-Omer. Les notes tenues par Romuald de Dopper, notaire ecclésiastique à Bruges, et écrites dans les années 1491-1498, consignent, entre autres faits, la mort survenue à Bruges, le 11 du mois d'août 1494, de Maître Jean Memlinc, considéré comme le peintre le plus habile et le plus excellent de toute la chrétienté. Il était originaire de Mayence, et a été enterré au cimetière de l'église Saint-Gilles.

Cette trouvaille, faite en 1889, très intéressante en elle-même, n'infirmait pas, elle confirme, au contraire, les renseignements et les inductions de M. Weale. On sait, d'ailleurs, que dans le domaine de l'ancien Électorat de Mayence, se trouve une petite rivière du nom de Memling, et un village qui porte également ce nom, dont le peintre est probablement originaire. Ce fait nous porte à ne pas suivre l'orthographe de « Memlinc » que M. Weale a adoptée ; rien en général n'est plus variable que l'orthographe des noms patronymiques d'artistes à une époque où ils l'écrivaient eux-mêmes de plusieurs manières différentes ; il semble plus logique de conserver au nom de Memling la forme qui accuse son origine germanique, de préférence à l'orthographe flamande, résultat d'une corruption consacrée, il est vrai, par l'usage du pays où il a vécu en dernier lieu.

Memling vint s'établir à Bruges en 1477, peut-être avant ; quelques années plus tard, on ignore la date précise, il épousa Anne, fille de Louis de Valkenaere ; M. Weale dresse ensuite une table chronologique relative à la vie et aux travaux du peintre.

Ce sont là des renseignements précis qui forment en quelque sorte la charpente du livre dont le reste se compose de l'étude des œuvres considérables et variées de l'artiste.

Cette étude que l'auteur divise en deux parties : les peintures authentiques du maître et celles qui lui sont attribuées, est d'un grand intérêt. De la plupart des panneaux, exécutés à Bruges, l'auteur connaît l'histoire, les personnages qui en ont fait la commande et les circonstances qui s'y rattachent. Souvent M. Weale décrit les panneaux de Memling avec une minutie amoureuse, avec la charmante précision des détails et le caractère des physionomies et des portraits. Il y a plaisir à les revoir, accompagné d'un guide aussi disert. Les panneaux du maître sont vraiment historiques à plus d'un titre. S'ils racontent, en de multiples épisodes, la vie du Christ, comme dans cet admirable tableau de la Pinacothèque de Munich que M. Weale intitule « Le Christ, lumière du monde », ou dans cette autre composition si riche de la galerie de Turin où se déroulent les différentes scènes de la Passion, ou bien encore, sur la célèbre châsse de l'hôpital St-Jean à Bruges où se lisent les chapitres émouvants de la légende de sainte Ursule, — on se trouve d'autre part transporté en plein dans la vie de la seconde moitié du XVe siècle. On y trouve le caractère calme, recueilli et pourtant énergique des physionomies de cette époque complexe ; on y voit les costumes, le mobilier, souvent l'architecture et la manière de disposer les parcs et les jardins autour des habitations seigneuriales. Tout cela est *vécu*, transporté sur ces panneaux au moyen d'admirables photographies coloriées dont l'œil de l'artiste a été le vivant objectif ; sa main nous offre des clichés d'une fidélité absolue, illuminés d'une splendide couleur et de la vie de l'âme que le génie seul peut donner.

En terminant son étude, M. Weale cherche à établir les « caractéristiques » du maître, le plaçant dans son milieu chronologique, c'est-à-dire, en mesurant sa hauteur à l'échelle des meilleurs peintres qui ont vécu au même siècle, et qui, dans une certaine mesure, appartiennent à la même école. Il établit d'abord que le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, l'Adoration de l'Agneau, n'a pas été surpassé. « Quoique Memling, dit-il, n'ait jamais produit de création semblable, il s'est montré certainement supérieur aux autres peintres de l'école. Jean Van Eyck l'a surpassé, à la vérité, dans l'exécution technique, par le modelé plastique des figures, par l'habileté consommée avec laquelle il a su rendre l'aspect et la nature du moindre détail ; mais dans la manière de comprendre et de traiter les sujets religieux, un monde sépare les deux artistes. Jean Van Eyck voyait avec ses yeux, Memling voit avec son âme. Jean étudiait, il copiait, il savait reproduire avec une exactitude merveilleuse le modèle qu'il avait sous les yeux. Memling assurément

étudiait et copiait aussi, mais il faisait quelque chose de plus ; il réfléchissait et méditait ; son âme tout entière passait dans son œuvre, et le modèle qui posait devant lui réapparaissait sur le panneau idéalisé, glorifié, transfiguré... A ce point de vue, ses peintures montrent dans la conception et l'idéalisation un réel progrès; bien des sujets, représentés par son pinceau, n'ont plus jamais trouvé une expression aussi délicate, aussi délicieuse dans l'art d'aucun peintre, si ce n'est peut-être dans celui de Fra Angelico. Comparé aux autres maîtres de l'école néerlandaise, il est le plus poétique, le plus harmonieux, le plus musical de tous ; beaucoup de ses peintures sont de petits bijoux d'une entière perfection. »

Il n'est pas probable que personne, après avoir fait une étude attentive de l'œuvre du maître, vienne s'inscrire en faux contre ce jugement.

J. H.

Au moment de mettre ces lignes sous presse, nous apprenons que M. Weale vient de publier un petit volume intitulé : *Hans Memlinc. Biographie. Tableaux conservés à Bruges.*

Cet ouvrage, basé sur de nouvelles recherches faites dans les Archives de l'hôpital St-Jean, mises récemment à la disposition de l'archéologue, formera un guide de l'étranger, notamment dans l'étude des œuvres du maître que possède Bruges, dont les panneaux de Memling forment, comme on sait, les joyaux les plus précieux.

Nous pouvons donc espérer y trouver des renseignements nouveaux, à ajouter à ceux de la monographie dont il vient d'être rendu compte.

Fragments d'un " Physiologus " du XIIe siècle, à Monza.

LE *Physiologus*, qui répond à notre *Histoire naturelle*, comprenait au moyen âge trois sections distinctes : les *bêtes* (d'où le nom de *Bestiaire*), les *plantes* et les *pierres précieuses* (ou *Lapidaire*).

Plusieurs ont été publiés, entre autres, par le P. Cahier, l'archiprêtre Ambrosiani, etc.

Celui du trésor de Monza est encore inédit. Il y a donc lieu de le tirer de l'oubli. La copie que j'en reproduis, à l'usage des studieux, a été faite, à ma demande, par Dom Achille Varisco ; qu'il trouve ici l'expression bien sentie de mes remerciements pour les nombreux services qu'il m'a rendus sur place et, depuis, par sa correspondance.

Malheureusement le manuscrit est très incomplet, mais les variantes qu'il fournit ont leur utilité. Il date du XIIe siècle et a pour titre *Liber scintillarum*. C'est une longue compilation des textes des saints Pères, principalement sur des sujets mystiques, qui comprend une vingtaine d'opuscules différents.

Les trois parties se réduisent à peu de chose. Pour le *Bestiaire* (pages 235-239,), nous avons seulement *l'aigle* et le *serpent ;* pour les *plantes* (pages 228-232), à la suite d'un « Sermo sancti Cæsarii », l'*orme* et la *vigne*, opuscule qui reste inachevé ; pour le *Lapidaire* (pages 213-216), deux séries qui se complètent mutuellement et qui sont entières.

Le symbolisme donne une grande valeur à ces documents, car il aide singulièrement à l'intelligence des monuments du moyen âge, où sont si souvent figurées des bêtes et des plantes, avec une intention qui souvent nous échappe, et de l'orfèvrerie médiévale, presque toujours constellée de gemmes.

Je ne me livre à aucun commentaire, car ce serait allonger démesurément cet article qui n'a d'autre but que de présenter de nouveaux matériaux aux travailleurs.

I. Incipit de Aquila.

DICIT David in psalmo : Renovabitur sicut aquila juventus tua. — Aquila, cum senuerit, gravantur alæ ejus, et querens fontem aquæ,ut intingat alas suas et baptizetur ter,et volans in aera, sole fuliginem oculorum suorum discutit, et renovatur, et nova efficitur.

Et tu ergo qui habes vestem veterem et caligant oculi cordis tui, quære spiritualem fontem Dominum,qui dixit : Me dereliquerunt fontem aquæ vivæ.

Et iterum volans in altitudinem solis justitiæ Christi, incende vestem diaboli et veterem conversationem. Propterea duo presbiteri in Danihele audierunt : Inveterate dierum malorum. Baptiza ergo te in sempiterno fonte, expolia te veterem hominem cum actibus ejus, indue te novum hominem qui secundum Deum creatus est. Propterea David dixit : Renovabitur ut aquila juventus tua. Et

Salvator in evangelio dixit : Potestatem habeo ponendi animam meam et iterum potestatem habeo accipere eam, et Judei irati sunt in verbo ejus.

De Serpentis Natura.

Salvator in evangelio dixit : Estote vigilantes sicut serpentes et simplices sicut columbæ. — Prima ejus natura hæc est : Cum senuerit et caligant oculi ejus, et voluerit novus fieri, abstinet se et jejunat quadraginta diebus donec pellem relaxat, et querit fissuram angustam in petra et intrat in fissuram, et contribulans se deponit pellem veterem. Et nos per multam abstinentiam et tribulationem per Christum deponemus veterem hominem et indumentum ejus. Et querens spiritualem petram Christi et angustam, id est angustam portam quæ ducit ad vitam et pauci introeunt per eam.

Secunda ejus natura est : Cum venerit ad flumen bibere aquam, non affert secum venenum, sed in fovea sua deponit illud. Debemus autem et nos cum imus in collectam, aquam vivam spiritualem et sempiternam audientes, et cum divinum sermonem et cælestem in ecclesia audiremus venenum deponere, hoc est terrestres et malas concupiscentias. Multi enim insipientes in spiritualem venire noluerunt. Aliqui ex ipsis juga bovum probantes, alii agrum ementes, alii mulieres ducentes. Sicut Apostolus dixit : Reddite ergo omnibus debita ; cui tributum tributum, cui timorem timorem, cui honorem honorem.

Tertia ejus natura est : Si viderit nudum eum, timet eum. Si autem viderit vestitum, exilit in eum. Sic et nos spiritualiter intelligamus : quoniam primus homo pater noster Adam nudus in paradiso fuit, prævaluit serpens exilire in eum. Sed quando tunicam indutus est, hoc est mortalitatem corporis, tunc exilivit eum serpens. Si ergo et tu habes vestem mortalem et veterem, hoc est pristinam conversationem, et vis audire inveterate dierum malorum, exiliat in te intellectualis serpens. Si autem expolies te indumentum tuum pristinum, et potentes sæculi rectores tenebrarum istarum, et spiritus nequitiæ in cælestibus sicut apostolus dixit ; tunc non poterit exilire ad te antiquus serpens. *Finit.*

II. Ejusdem (S. Cesarii) de similitudine Ulmæ arboris et de Vite.

LEGIMUS in quodam libro, fratres karissimi, de Ulmo et Vite propositam nobis similitudinem, quam qui diligenter ostendit non parvam animæ suæ ædificationem inveniet. Nam arbor ulmæ et vitis satis sibi convenientes esse videntur.

Arbor enim ulmea, licet sit amæna et in sublime porrecta, nullum tamen fructum habere probatur. Vitis vero, quamvis sit parva et similis (humilis), fructibus plena esse cognoscitur. Qui fructus nisi quolicumque ligno levantur in alto, in terra putrescunt atque deperiunt. Si vero ulmus extendit ramos suos et erigit vitem, et se ornat et illam de putredine liberat. Quare ista similitudo posita diligenter ostendamus. Arbor ulmea significat hominem divitem in hoc mundo. Sic arbor illa sublimis est et amæna et humida et tamen fructibus vacua ; ita et quicumque dives sæculi hujus quamvis sublimetur honoribus in multis facultatibus, et amænus et jucundus esse videatur, tamen si ad vitem, id est ad pauperem Christi elemosinarum brachia quasi ramos piissimos humiliter non expandit, a fructibus æternæ vitæ vacuus remanebit. Vitis autem significat servos Dei vocatos et doctrinæ jugiter insistentes et si quos sunt alii similes horum, qui contempto mundo Deo die noctuque deserviunt, quo servicio in æterna beatitudine uberes fructus habere creduntur.

Ac si divites hujus mundi habundant in hoc sæculo, et pauperes Christi in cælo. Quod ergo futurum est ut nec arbor ulmea, sine fructu remaneat, nec vitis in terra putrescat ; hoc enim expedit fieri ut quomodo arbor ulmea extendit ramos suos et erigit vel sustinet vitem, sic dives sæculi hujus porrigat ramos suos, id est ramos plenos ructibus agri sui et sustineat pauperes Christi ; quod si fecerit in hoc mundo, sine dubio ab ipsis pauperibus Christi multipliciter illi rependebitur in futuro. Nec dedignetur dives, aut injuria sibi retineat facta quia hoc modo arbori comparatus est. Sed audiat Dominum dicentem : Arbor bona fructus bonos facit, mala autem arbor malos facit. Sed magis illud quod sequitur: Omnis, inquit, arbor qui non facit fructum bonum excidetur et in ignem mittetur.

Extendat ergo manus suas ad elemosinas ut possit evadere æternas flammas. Omnes ergo divites timeant exemplum illius arboris infructuosæ et sterilis, id est illius qui purpura et byssis induebatur ; arbor enim amæna et sublimis erat in mundo, sed quia ramos misericordiæ non expandit ad Lazzarum flammas recipere meruit in inferno, et ab illo petebat guttam cui negaverat micam. Hoc ergo cogitent divites qui se de rebus suis dum suæ sunt redimere nolunt, ut non faciant talia, ne talia faciantur. Dives fuit de quo loquimur : sunt et alii divites ad quos nunc loquimur ; unius sunt nominis, caveant ne sint unius conditionis. Cum hæc ita sint, si illi qui divites sunt avidas et contractas manus habuerint ad elemosinas faciendas, et quibuscumque servis Dei vigiliis, lectionibus vel orationibus insistentibus quæ sunt corpori necessaria dare noluerint, efficientur velut ulmus sterilis quæ vitem sustinere dissimulat.

Et cum dives pauperibus Christi nihil dederit, qui necessitate in opera terrena plus quam solebant exercent, et dum mundanis actibus occupantur orationi, lectioni, jejuniis et vigiliis insistunt; necesse est ut fructus illorum, quomodo vitis in terra jacet, ex parte aliqua minuatur, ac sibi tantum sufficiant, et nihil divitibus largiantur. Beatus enim apostolus Paulus dum divites mundi hujus pro sustentandis Christi pauperibus admoneret, quasi divitem loquebatur ad arborem, id est pro Christi paupere loquebatur ad divitem. Vestra, inquit, habundantia sit ad illorum inopiam, ut et illorum habundantia vestræ inopiæ sit sublevamentum. Quam rem ut omnes intelligant apertius insinuare debemus. Divites mundi habundant in hoc mundo pecunia: pauperes Christi habebunt in cælo vitam æternam. Distribuant ergo divites in mundo pecuniam, ut recipiant in cælo vitam æternam.

Divites mundi frumentum, vinum, oleum in horrea vel in cellario copiose reponunt ; pauperes Christi orando, vigilando, jejunando spirituales thesauros in cælo recondunt. Faciant ergo sibi quoscumque servos Dei divites hujusmodi de terrena facultate participes, ut illi eos sibi in cælesti thesauro faciant collaudes. Divites mundi hujus dum aliquoties nimium se terrenis actibus obligant quantum illis oportet vigilare, legere et orare vel jejunare non possunt. Unde timendus est ne forte aut pro peccatis minime offerant, aut non tantum quantum expedit in thesauro cælesti reponant. Pauperes Christi his fructibus Deo jugiter vacando.....

III.

JASPIS viridis colore, hoc est herbæ quando venit in florem. Hoc est fides immarcescibilis quæ est in sancta ecclesia quam in baptismo promisit, observet illam bene usque in finem.

Saphirus tantus est extimandus sicut est thronus ubi Deus sedet ; hoc est Moyses et Ezechiel illuc invocantes cum duo adsunt. Qui suam spem semper habet in Deum non plus in terra est quam in cælo.

Kalcedonius in umbra lucidissimus significat illos homines tales qui in flagellis semper sunt parati, et veram prehendunt confessionem de suis peccatis quæ recognoscunt.

Smaragdus est viridis tantum quantum jaspis unde nos diximus antea. Significantur illi homines tales qui stant grandes in veritate et in ratione, sunt blandi in sermone vel in humilitate aut per omnia.

Sardonius tres habet colores, blancus et inter rubicum ille candidus est ; illa puritas, ista mira est humilitas.

Rubidus est communio vel pertinet ad martyrium.

Sardius talem habet colorem quomodo rosa quando in imberno floret. Hoc est pretiosa mors sanctorum qui sunt occisi pro Christi amore ; in hoc sæculo sunt flagella et in altero sunt coronæ.

Chrisolitus potest designare septem dona spiritualia : scintillas habet ille aureas, quæ designant miracula quæ Deus ostendit per suos servos qui bene observant sua præcepta.

Berillus habet viridem colorem et multum juvat contra solem ; hoc designat tales homines qui alteros docent bene ; quia satis ille est perfectus in opere qui alterum illuminat hominem.

Topatius talem habet colorem qualem lux cum cælum est bene purum : ille præsignat homines mortales qui habent in se grandem sanctitatem contemplativæ vitæ, lux tales designat illos claros.

Crisoprasus est viridis, talem habet colorem quomodo purpura : illum hominem signat qui vitam terrestrem pro Christi amore disperdit, et per illam vitam præparat se ad martyrium.

Jacintus habet colorem talem quem habet cælum cum volet mutari ; hoc designat illos homines tales qui sunt perfecti in charitate, et quantum illi possunt tantum faciunt, et bonitatem non faciunt per laudem sed tantum per Deum.

Amethistus tradit in rubrorem rosæ suum colorem ; hoc significat illos homines tales qui semper vivunt per humilitatem, qua plus dignus ille erit ad Deum quam minus se debet glorificare.

Commentum de gemmis sichemachiæ.

I^us^. Jaspis viridis, per quem lapidem viridem Christus intelligitur, in quo refectio sanctorum est, sive electorum qui in viriditate fidei permanent.

II^us^. Saphiris aerei, id est blavi coloris, significat electos cælestia petentes.

III^us^. Calcedonius colorem habet lucernæ pallentis, tantæ duritiæ est ut a nullo possit puliri : significat fortissimos electos. Pallens dicitur propter humilitatem, quia licet sint fortes, humiles sunt mente.

IV^us^. Smaragdus nimiæ viriditatis est, et in desertis locis in Scythia reperitur, ubi sunt griphes qui significant dæmones, contra quos pugnant Arimaspi unum habentes oculum ut possint lapidem accipere. Significat dominum Christum, qui in deserto mentis nostræ habitat. Unde Psalmista ait : Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine. — Per griphes qui obsident illa loca significantur dæmones, cum quibus pugnant Arimaspi, id est electi habentes oculum mentis.

V^us^. Sardonix compositum est ex honice et sardonico, cujus genera plurima sunt ; tamen unius generis trium colorum est : nigri, candidi et rubri ; cui comparantur sancti, passione rubicundi, puritate mentis candidi, sed humilitate sibimet despecti.

VI^us^. Sardius sanguinei coloris est ; significat martyres.

VII^us^. Crisolitus quasi aurum fulget, et videtur emittere scintillas ardentes : cujus specie figurantur electi, qui intellectu supremæ sapientiæ refulgentes suas virtutes atque verba exhortationis quasi scintillas in proximos effundunt ; de quibus fuit Paulus cæterique tales cælestia tendentes.

VIII^us^. Berillus duo colores habet ; viridem et pallentem. Significat electos virides, in fide, pallentes in humilitate.

IX^us^. Topazius omnium lapidum habet colores in se : significat perfectos, qui omnes virtutes habent.

X^us^. Crisoprasus aurei coloris est et viridis : significat electos sapientia refulgentes et viriditate fidei.

XI^us^. Jacintus similis est aquæ perfusæ radio solis : significat electos omni sapientia perfusos.

XII^us^. Amethistus purpureum colorem habet. Significat sanctos, qui purpureum id est cælestem habitum gerunt in terris ; unde in evangelio : Neque nubent, neque nubentur, sed sunt sicut angeli Dei in cælo. Ipse lapis roseum colorem habet, id significat dilectionem sanctorum ; unde : Majorem hac dilectione nemo habet quam ut animam suam quis ponat pro amicis suis. Vel etiam significat martyrium.

X. Barbier de Montault.

Une monstrance flamande à Sedan.

CETTE monstrance est un travail flamand de la fin du XVe siècle, ou du début du XVIe, dans le style Renaissance. Elle a, de la base au sommet, 51 centimètres. Le pied est en vermeil; il rappelle par sa forme générale les pieds de calice de l'époque gothique à son déclin.

Le soubassement se découpe en six lobes qui saillissent en accolades ; la tranche moulurée admet comme décor une série de perles allongées, séparées par une perle ronde d'infime dimension.

Cette première rangée de perles est surmontée d'une sorte de tranche unie, dont les renfoncements, qui dessinent une seconde rangée de lobes, sont marqués par des ornements affectant alternativement la forme d'une coquille et d'une feuille trilobée. Enfin, une troisième rangée de lobes laisse voir, aux enfoncements, des angles en saillie dans lesquels s'incruste une feuille allongée et assez profondément découpée. Cette dernière rangée de lobes ne présente, comme ornement, qu'un motif au sommet des angles et une croix gravée dans le lobe du milieu.

Une couronne ciselée, surmontée d'une large moulure, termine le sommet du soubassement.

Au-dessus, une mince tige à six pans unis supporte une couronne d'anges d'un fort joli travail. Chacune de ces têtes gracieuses est appuyée sur des losanges en pointes de diamant, séparés les uns des autres par des feuilles refendues, l'une en haut, l'autre en bas, et dont l'extrémité se rencontre vers le milieu du losange supportant les têtes d'anges.

Au-dessus de la couronne d'anges, la tige à six pans se continue sur la hauteur d'un centimètre et demi, et se termine par une moulure supportant une couronne, dans laquelle s'enfonce l'ostensoir proprement dit.

Une tige à six pans, en argent, plus larges dans le haut, en forme la base que surmonte une galerie ajourée. Plus haute, dans sa partie supérieure, cette galerie se présente renversée dans sa partie inférieure.

Le cylindre de cristal s'emboîte dans des galons découpés en feuilles à la base et ajourés au sommet.

La partie supérieure de l'ostensoir est d'un travail plus fin encore ; la galerie du haut est une dentelle d'argent au pied du clocheton principal. Ce dernier est une sorte de niche, formée par six colonnettes et surmontée d'un dais.

Monstrance flamande à Sedan.

A l'intérieur de la niche apparaît, dans une gloire, une Vierge portant dans sa main droite un sceptre, dans sa gauche, l'Enfant Jésus. Une croix de vermeil fleuronnée, avec un Christ sur chacune de ses faces, domine le clocheton, et forme le sommet de l'ostensoir.

La base de l'ostensoir et la galerie supérieure sont reliées de chaque côté par un contrefort finement décoré, et terminé à la base par un pendentif fleuronné en vermeil, et, en haut, par un pinacle, également en vermeil.

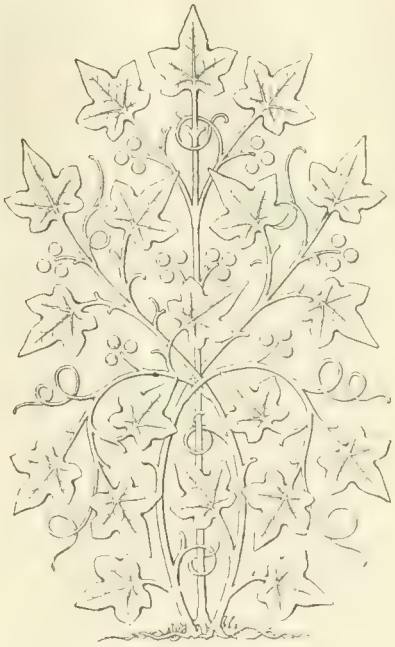
A la base de ce contrefort, des niches gothiques abritent d'un côté : à droite et à gauche, des évêques en saillie dont la physionomie est particulièrement fine ; de l'autre côté, à droite, une Vierge portant l'Enfant Jésus sur le bras gauche ; à gauche, une sainte, la tête ornée d'un diadème et tenant à la main un panier (1). Au-dessus de ces niches, dans le montant du contrefort, qui est chevronné, un buste de Vierge, tenant l'Enfant Jésus sur le bras gauche, se détache dans une sorte de croissant.

La partie latérale du contrefort répète les mêmes motifs : d'un côté, une Vierge avec un voile, tenant l'Enfant Jésus sur le bras droit ; de l'autre, la sainte déjà mentionnée.

Dans l'intérieur de l'ostensoir, et abrité par un cylindre en cristal, se trouve un croissant en vermeil, dont le lobe uni est soutenu par une console finement ciselée.

M. D.

1. Probablement Ste Dorothée. *Collection de Mlle Darrea Torcy-Sedan* (Ardennes).



Correspondance.

Rome : Les fresques de la chapelle Sancta Sanctorum et de l'église Saint-Saba. — Arezzo : L'église Santa Maria delle Grazie. — Florence : La façade de l'église Saint Laurent. Le nettoyage des fresques : nouveau procédé. Les Musées du Vatican.

Rome.

NOUS sommes à une époque si fertile en découvertes d'anciennes fresques que, l'an passé, je n'ai pu que signaler, en quelques mots, les peintures des salles qui se trouvent au-dessous de la *Scala Santa*, dans la chapelle du *Sancta Sanctorum.*

Grâce à un savant et complet travail publié par M. Th. Lauer dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* (1), je puis à présent entrer dans quelques détails.

M. Lauer a conduit les opérations de déblaiement et de fouilles ; il a dégagé les salles encombrées, redressé des erreurs et découvert des fresques inconnues.

Je m'en tiens aux fresques, mon étude préférée.

Les piliers qui soutiennent les voûtes paraissent être du IXe siècle, mais M. Lauer pense que les peintures, qui les recouvrent en partie, sont moins anciennes et en ont remplacé d'autres détruites par l'humidité ou la chute de l'enduit.

Sur l'un des piliers on voit en peinture des colonnes, quelques ornements, une sorte d'animal semblable à un loup ; les images sont grossières, et leur date importe peu.

Mais le même pilier montre une fresque intéressante. C'est un saint nimbé couché dans un cercueil ; il est vêtu d'une tunique blanche et drapé dans un linceul rougeâtre. Le corps n'a pas la rigidité cadavérique, les bras étant ouverts et les jambes ployées ; M. Lauer croit que c'est S. Jean l'Évangéliste. A côté du cercueil sont deux clercs en longues robes jaunâtres, ornées de dessins géométriques ; des aubes blanches paraissent vers le cou et les poignets. L'un des clercs porte un cierge, l'autre un encensoir. Les plis des vêtements sont marqués par de simples traits ; les pommettes des joues sont saillantes et teintées de rouge.

Sur un autre pilier sont peints deux papes avec des nimbes ronds ; l'un porte la tiare en forme — qu'on me pardonne la comparaison — de bonnet de coton, haut et conique ; il a le pallium, la planeta rouge, l'aube blanche ; chez l'autre on ne voit plus que des traces de la tiare et du pallium. Entre les deux, il y a une inscription qui peut être *S. Stefanus PP.*

D'autres peintures montrent : Jésus-Christ bénissant à la façon grecque ; un saint nimbé vêtu comme le pape ; deux saintes portant des couronnes d'oblation.

Toutes ces peintures sont en médiocre état, plusieurs sont incomplètes et ont été retouchées ; elles avaient déjà été signalées avec plus ou moins d'exactitude. M. Lauer les a fait photographier, les a spécifiées autant qu'il est possible et les décrit en détail.

Il estime qu'elles sont du XIe siècle ; il appuie son opinion sur les analogies de caractère, de costumes et d'accessoires avec les fresques de l'église souterraine de Saint-Clément et notamment avec l'Enterrement de Saint-Cyrille.

Sur ce point on peut faire quelques observations.

D'abord la discussion sur l'époque des fresques de Saint-Clément n'est pas close.

Puis les plis des vêtements marqués par un simple trait, et les pommettes saillantes teintées de rouge ne sont pas caractéristiques du XIe siècle ; je les ai constatés dans quelques fresques de l'église Santa Maria Antiqua, peintes au VIIIe, et dans les mosaïques du IXe, dans la chapelle Sainte-Praxède.

La tiare conique se trouve à d'autres époques et encore dans la statue du pape Boniface VIII (1294-1303), jadis sur l'ancienne façade de Notre-Dame de la Fleur à Florence, maintenant dans l'intérieur du dôme.

L'effigie du pape Étienne ne prouve rien en ce qui concerne la date de la peinture ; elle n'est pas nimbée en carré, comme il était d'usage de le faire pour les papes en vie au moment de l'exé-

1. Fascicule d'avril-juillet 1900. Le recueil est l'organe de l'École française de Rome, palais Farnèse.

cution du travail ; puis il y a eu deux papes du nom d'Étienne au IXe siècle, trois au Xe, deux au XIe et un au XIIe.

En somme, l'attribution des fresques de la chapelle *Sancta Sanctorum* au XIe siècle prête à la discussion.

Ces observations ne portent pas la moindre atteinte aux services rendus par M. Lauer, d'autant plus qu'il ne s'est pas borné à explorer les parties du *Sancta Sanctorum* déjà connues à peu près, mais que poussant plus loin ses investigations il a fait de véritables découvertes.

On abuse fréquemment de ce mot *découverte*.

Signaler une chose que d'autres ont déjà vue plus ou moins bien, mais qui est fort peu connue cependant, n'est pas faire une découverte.

Trouver une chose que personne n'a vue auparavant, dont il n'y a aucune trace dans les documents ou dans les souvenirs, c'est faire une véritable découverte.

C'est le cas de M. Lauer.

En creusant plus profondément, il a rencontré des murs peints à fresque.

L'une de ces peintures montre les fragments d'une draperie à plis décorée de rosaces. Depuis cette découverte, des draperies semblables ont été constatées à l'église de Saint-Saba dans une fresque placée au-dessous du sol actuel et aussi sur presque toutes les bases des murailles de l'église Santa Maria Antiqua du Forum romain.

M. Lauer a aussi mis à jour une autre fresque d'un intérêt de premier ordre.

C'est un personnage sans nimbe, vêtu de la toge classique, avec le clavus sur l'épaule; il est assis sur un siège en bois, aux pieds croisés et courbés, et à haut dossier (1) ; devant lui, sur un pupitre, est placé un livre ouvert vers lequel le personnage tend la main droite ; de la gauche il tient un rouleau. Une inscription indique que le personnage est un Père qui a écrit en latin des ouvrages mystiques, mais elle semble, par la forme des lettres, être antérieure au VIIe siècle.

M. Lauer estime que le personnage est saint Augustin (✠ 430) et qu'il a été peint un peu plus de cent ans après sa mort.

1. Dans le langage usuel, ce siège est nommé *Savonarole;* on en fabrique toujours en Toscane, mais les dossiers sont plus bas.

« La peinture, dit M. Lauer, est encore d'inspiration antique, sans influence byzantine. »

L'observation est fort juste ; rien dans la physionomie, la pose, les vêtements ne se rapporte au style qu'on est convenu d'appeler byzantin.

La découverte est très précieuse ; elle fournit un argument de plus à ceux, dont je suis, qui pensent qu'on a exagéré l'influence des Grecs, et qu'après les Catacombes l'art italien a persisté non seulement dans certaines mosaïques mais dans la peinture.

Il faut donc savoir grand gré à M. Lauer d'avoir découvert dans l'histoire de l'art une étape inconnue.

Je n'ai pas manqué d'aller à l'église Saint-Saba, isolée sur la colline du Cœlius, pour voir les fresques qui ont été découvertes sous le sol actuel.

L'église est très ancienne ; elle a été rebâtie en 1465 ; elle est dédiée à un abbé de Cappadoce et a été jadis desservie par des moines Grecs.

Les fresques visibles jusqu'aux fouilles actuelles sont de la fin du XVe siècle et du XVIe ; les peintures découvertes récemment peuvent être du VIe et du VIIe.

J'ai été informé, par le gardien, que le R. P. Grisar, qui dirige les travaux, devait faire une conférence sur le sujet.

Par suite j'ajourne le relevé de mes notes.

Arezzo.

La charmante petite église Santa-Maria delle Grazie, située hors de la ville, est l'objet de réparations. Elle renferme des œuvres d'Andrea della Robbia (1435-1525).

Les Pères carmélites Scalzi, qui desservent l'église par délégation de la Commune, ont donné 500 lires, et un particulier, le colonel Testamanzi, en a fait autant.

On a toujours plaisir à signaler de pareils actes de générosité.

Florence.

Le concours annoncé pour la façade de l'église Saint-Laurent a eu lieu ; 75 projets ont été envoyés.

L'ensemble a été très satisfaisant.

Le jury international a réservé neuf projets pour l'épreuve définitive qui aura lieu au mois d'octobre.

J'en rendrai compte; et dès à présent on peut être assuré que la basilique aura enfin sa façade.

Le nettoyage des fresques.

J'ai donné dans la *Revue*, en 1898, des renseignements sur le nettoyage des fresques.

Le ministre des travaux publics de Belgique a bien voulu faire de la substance de ces articles une circulaire à ses agents, ce dont j'ai été très flatté.

Dans ces importantes opérations, des progrès s'accomplissent sans cesse mes notes de 1898 sont par suite déjà en retard ; je les continue aujourd'hui.

Le plus redoutable ennemi des fresques est l'humidité permanente ; elle engendre des moisissures, qui, peu à peu, envahissent toute la peinture et finissent par détruire les colorations.

Le travail de cette lèpre peut durer des siècles, car son action est très lente et même après un millier d'années, il arrive parfois que les couleurs ne sont pas complètement dévorées.

Nous en avons des exemples dans l'église de Santa Maria Antiqua au Forum romain, dont les fresques du VIIIe siècle viennent d'être rendues au jour.

La destruction des moisissures avait été fréquemment tentée, généralement avec peu de succès ; lorsqu'on parvenait à enlever la lèpre, on enlevait souvent la couleur en même temps.

Mais voici qu'un nouveau procédé vient d'être appliqué.

On stérilise la fresque au moyen d'un lavage d'eau étendu de formaline. Je ne puis dire la composition de cette substance, n'entendant rien à la chimie ; tout ce que je sais, c'est que dans cette matière il entre de l'hydrogène, de l'oxygène et du carbone, et que c'est un poison violent.

J'ai vu le résultat d'un essai.

On a expérimenté sur un fragment de fresque du VIIIe siècle envahi par la moisissure, mais dont les colorations n'étaient pas complètement mangées ; la moitié du morceau a été laissée en l'état, l'autre moitié a été lavée à la formaline.

Lorsque je l'ai vue, il y avait trois mois que le fragment était à l'air et que le lavage avait été fait. Sur tout le côté lavé la moisissure n'existait plus et les couleurs étaient revenues non à leur éclat primitif, mais à une intensité suffisante.

On peut donc dire qu'au moyen de la formaline il est possible de débarrasser la fresque des cryptogames qui la recouvrent, sans faire disparaître en même temps les couleurs.

C'est un beau résultat.

Je crois cependant qu'il faut agir avec prudence et s'assurer avant le lavage que la fresque est exempte de couleurs à la *tempera*, c'est-à-dire préparées à la colle ou à l'œuf, car certainement elles ne résisteraient pas au lavage.

On constate la nature des colorations en frottant la couleur avec un linge blanc imbibé d'eau ; si l'étoffe prend une teinte, il y a *tempera*.

Musées du Vatican.

Sa Sainteté le pape Léon XIII a donné aux collections du Vatican une nouvelle preuve de sa sollicitude.

Il a acheté, pour le cabinet numismatique, les monnaies pontificales réunies par feu le Cardinal Randi ; la collection du cardinal était composée de 22,000 pièces.

Dans les années ordinaires la taxe d'entrée dans les galeries de sculpture produit de 35 à 40,000 francs ; en 1890, en raison de l'année sainte, la recette est montée à 75,000 francs.

La taxe est établie depuis dix ans ; elle est parfaitement justifiée, puisque le gouvernement l'a établie dans ses musées royaux.

Le curie se contente de la percevoir au musée de sculptures ; elle pourrait l'étendre au groupe de la Sixtine, des appartements Borgia et de la Pinacothèque dont la visite est gratuite. On ne ferait ainsi qu'imiter ce qui se passe au Palais Ducal de Venise.

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 20 mars 1901.* — M. Michon fait une communication d'une tête en bronze du musée de Belgrade qui est sans doute un portrait de l'empereur Constantin.

M. Ul. Robert entretient ses confrères d'un tombeau disparu de Philibert de Châlons, prince d'Orange, et de quelques portraits de ce personnage.

M. de l'Espinasse présente plusieurs fragments de poteries estampillées provenant des fouilles de Champvert (Nièvre).

Séance du 27 mars. — Lettre du R. P. Delattre relatant la découverte importante faite par lui d'une colonnade sur les ruines de Carthage.

M. Müntz montre par divers rapprochements que la fresque de l'hospice de Palerme représentant le triomphe de la mort n'est pas une œuvre flamande, mais une œuvre italienne de l'école de Pisanello.

M. Blanchet présente une bague et des fibules en forme d'oiseau trouvées aux environs d'Issoudun.

M. l'abbé Bouillet présente une petite plaque d'agrafe en bronze provenant d'un fermoir de livre et représentant une jonque analogue à un type fréquent au moyen âge.

M. Hauvette présente quelques observations sur une restitution douteuse dans l'inscription connue sous le nom de Marbre de Paros.

M. Héron de Villefosse lit une note de M. Dechelette sur les vases antiques à obturateurs percés de trous.

Séance du 10 avril. — M. Durrieu entretient la Société d'un beau manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial venant de la maison de Savoie : une Apocalypse avec peintures. L'illustration de ce volume est due à trois artistes, dont le plus récent est un maître de l'école de Tours, Jean Colombe.

M. Vitry montre la photographie d'une vasque de la grande fontaine donnée au cardinal d'Amboise par les Vénitiens et provenant du château de Gaillon ; elle est conservée aujourd'hui dans le parc du château de Liancourt (Oise).

Séance du 17 avril. — M. Müntz étudie un grand médaillon du musée de Vienne, daté d'une manière certaine et qui présente au droit le buste de l'empereur Constance II à l'âge de 16 ans environ, au revers Constantin entouré de ses deux fils Constantin II et Constance II.

M. l'abbé Bouillet analyse un mémoire de M. Destrée relatif à une riche série de petits monuments religieux en albâtre datant du moyen âge et provenant de la région de Nothingham.

M. Guiffrey signale un vieil usage du pays basque consistant à graver des inscriptions sur la façade des maisons rustiques.

Séance du 8 mai. — M. Selbman présente deux objets provenant d'Angleterre et faisant actuellement partie de sa collection, à savoir une enseigne romaine et un siège pliant en fer incrusté d'or et d'argent qui paraît être une *sella castrensis.*

M. de Rochemontaix signale la découverte, entre Antibes et Cannes, de pierres sculptées représentant des trophées guerriers, restes d'un monument d'époque romaine.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 3 avril 1901.* — *Société internationale des études iconographiques.* — M. Müntz signale une fondation nouvelle, sans caractère officiel, mais qui n'en est pas moins appelée à resserrer les liens entre les érudits de tous les pays et à diriger leurs efforts vers un but commun.

La Société internationale des études iconographiques, qui compte parmi ses adhérents les archéologues les plus autorisés de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Belgique, de la Suisse, de l'Angleterre, de l'Italie, de la Scandinavie, de la Russie, et qui a réservé à la France une place des plus honorables dans son comité directeur, se propose de faire pour l'antiquité chrétienne ce qui a déjà été réalisé avec tant de succès dans le domaine de l'antiquité classique.

Le programme de la Société nouvelle comporte l'étude des croyances, des mythes, des thèmes littéraires de toute nature qui s'incarnent dans un tableau, une sculpture, une gravure. Elle s'occupera tour à tour des œuvres d'art auxquelles ont donné naissance soit l'histoire, soit la légende d'un personnage déterminé, de l'iconographie d'un poème. Ses recherches porteront sur les chefs-d'œuvre du grand art aussi bien que sur les manifestations les plus humbles de l'art populaire. C'est à ces divers titres que M. Müntz signale cette intéressante entreprise à l'Académie.

Les fouilles d'Algérie. — M. Cagnat lit une note sur les fouilles exécutées en 1900 par le service des monuments historiques en Algérie.

Grâce aux nouveaux crédits accordés par le Parlement, on a pu, cette année, fouiller sur plusieurs points à la fois et ouvrir des chantiers dans les trois départements en même temps.

Le plus grand effort a porté, comme précédemment, sur les ruines de Timgad. L'espace qui sépare le théâtre du Capitole est entièrement occupé par des maisons; on en a découvert de nouvelles cet été. Près de la porte Nord de la ville, on a mis au jour un splendide établissement de bains composé de 35 salles, le tout disposé symétriquement de chaque côté de l'axe transversal. Nulle part, dans la ruine, les murs ne sont aussi bien conservés qu'ici. Beaucoup ont gardé leurs enduits et les *graffitti* que les baigneurs y avaient gravés pour occuper leurs loisirs.

Le service des monuments historiques a également fait des recherches sur l'emplacement de l'ancienne Cuicul et de l'ancienne *Thubursicum Numidarum*.

Chacune de ces villes, qui étaient fort importantes, possédait un théâtre. Dans les deux endroits, on s'est attaqué à la scène et à l'orchestre qu'on a déblayés en partie. Les recherches vont continuer cet été sur ces points, ainsi qu'à Lambèse, Cherchel, Tébessa.

M. Perrot présente quelques observations au sujet de cette communication.

Communications diverses. — M. Adrien Blanchet fait une communication relative à l'origine du gros tournois. Il démontre que cette monnaie d'argent, créée par saint Louis, a emprunté ses types du droit et du revers à ceux du denier tournois. La bordure de douze lis qui complète le revers de cette monnaie a été introduite dans le but de marquer la valeur de douze deniers qui est celle du gros tournois.

M. Clermont-Ganneau fait une communication sur la destruction de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem.

Monuments indo-bouddhiques. — M. Charles-Eudes Bonin, vice-résident de France en Indo-Chine, fait une communication sur le monument archéologique le plus important qu'il ait exploré au cours de sa dernière mission officielle en Asie centrale. Ce sont les grottes des Mille Bouddhas, près de Sha-tchéou (Kanson), cryptes bouddhiques, ornées de fresques de style hindou que M. Bonin considère comme le spécimen le plus ancien de l'art indo-bouddhique en Chine. Les inscriptions qu'il a rapportées de cette contrée ont été étudiées par M. Chavannes, professeur au Collège de France, qui a communiqué le résultat de ses observations dans la séance de l'Académie du 8 février dernier. M. Bonin communique aujourd'hui les photographies de ces monuments, en fait l'historique et appelle l'attention de l'Académie et des savants sur son importance unique pour l'histoire des religions asiatiques.

Séance du 12 avril. — Découverte d'une mosaïque à Jérusalem. — Le R. P. Lagrange, supérieur du couvent des dominicains de Saint-Étienne, à Jérusalem, écrit à M. Clermont-Ganneau qu'on vient de découvrir dans le quartier juif de cette ville, au Nord de la porte de Damas, légèrement à l'Ouest, à peu près à moitié chemin de la porte au couvent, une fort belle mosaïque.

Le sujet principal : Orphée jouant de la lyre ; à ses pieds, un centaure et un silène, différents animaux ; sur le devant, deux femmes accolées, séparées par une sorte de faisceau-chandelier ; l'une tient à la main une fleur de lotus (?), l'autre, un oiseau. Les têtes sont comme nimbées avec deux inscriptions. Serait-ce un sujet mythologique traité selon la symbolique chrétienne ? On le croirait, à juger par ces deux figures allégoriques ; mais tout est si païen !

Séance du 10 mai. — Prix. — Le prix Allier de Hauteroche (numismatique ancienne), dont la valeur est de 1,000 fr., est attribué à MM. Michel Rostovtzew et Maurice Prou, pour leur ouvrage intitulé : *Catalogue des plombs de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes, conservés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale.*

Une somme de 1,000 francs est attribuée à M. Barrière-Flavy pour son ouvrage *Les Arts industriels des peuples barbares de la Gaule.*

Miroirs funéraires chinois. — M. É. Guimet présente des miroirs funéraires en bronze de l'époque des Han (302 av. à 220 ap. J.-C.).

Les plus anciens ont des décors symboliques chinois et des caractères mystiques. Sous les Han postérieurs, l'ornementation s'inspire subitement de l'art grec et représente surtout des raisins avec des animaux variés.

Cette transformation coïncide avec la date de l'introduction de la vigne en Chine, et avec l'époque des relations établies entre Alexandrie et Canton d'une part, et la Perse et Si-ngan-fou de l'autre, circonstances affirmées à la fois par les auteurs grecs et les auteurs chinois.

Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements à Nancy. — Le Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements s'est tenu cette année à Nancy, du 9 au 13 avril dernier. Voici (1) la nomenclature des

1 D'après le *Courrier de l'Art.*

communications sur des sujets artistiques qui ont été faites dans la section d'archéologie :

Mardi 9 avril. — M. C. Drioton lit un mémoire sur plusieurs retranchements calcinés des environs de Dijon et soumet quelques fragments de poteries recueillis dans ces enceintes.

M. R. Maire donne lecture de trois mémoires de M. Aug. Casser consacrés à la description des antiquités provenant des fouilles qu'il a pratiquées à Mantoche (Haute-Saône), entre autres d'une mosaïque romaine.

M. Chevreux lit un mémoire sur les antiquités du mont Denon près de Schirmeck (Alsace-Lorraine) et spécialement sur le bas-relief représentant le combat d'un lion et d'un taureau, avec l'inscription *Bellicus Surburo* conservé au musée des Vosges, à Épinal.

Mercredi 10 avril. — M. Cozette signale les carreaux de terre vernissée de la salle du trésor de Noyon, de l'abbaye d'Ourscamp et de l'église de Bailly, publiés par M. L. Le Clert.

M. Ch. Denis lit une note sur un mortier de bronze fondu à Lunéville, en 1771, par J.-B. Fourno, comme l'indique une inscription.

M. l'abbé Brune lit une notice sur l'église Saint-Just, d'Arbois (Jura).

M. Cliquet présente au nom de M. Descours-Desacres une série d'aquarelles reproduisant des carreaux vernissés du XIIIe au XVIIe siècle des fabriques du pays du Pré-d'Auge et de Manerbe (Calvados).

M. L. Germain appelle l'attention sur les plaques en fonte désignées sous le nom de «taques», dont de belles collections existent au Musée lorrain à Nancy, et chez feu M. Metz, aux forges d'Eich, près de Luxembourg.

M. L. Maître expose le résultat de ses observations sur les cryptes de Saint-Victor de Marseille.

M. R. Figer lit un mémoire sur le donjon roman de Beaumont-sur-Sarthe. La section émet un vœu pour la conservation des ruines de ce donjon, un des spécimens les plus intéressants de l'architecture militaire du XIIIe siècle, dans le département de la Sarthe.

M. de la Bouralière lit une note sur un bas-relief provenant de la commanderie du Temple de Nontgauguier (Vienne).

Jeudi 11 avril. — M. de Gastebois donne lecture d'une notice de M. le chanoine Pottier, consacrée à une croix processionnelle du XIVe siècle, en bois recouvert d'argent doré et estampé, ornée à ses extrémités d'émaux translucides, et conservée à l'église de Parizot (Tarn-et-Garonne).

M. Cournault lit un mémoire relatif aux nielles des objets de fer de l'époque franque et aux incrustations d'or et d'argent sur les objets persans, arabes et hindous.

M. Demaison lit un travail sur l'histoire de la construction de la cathédrale de Reims.

M. Lefèvre-Pontalis expose les résultats des fouilles qu'il a pratiquées dans la nef de la cathédrale de Chartres et grâce auxquelles il a retrouvé l'emplacement exact des anciens portails de cette église.

M. L. Germain communique le résultat des études qu'il poursuit sur les tabernacles-édicules de la Renaissance.

M. L. Coutil lit un mémoire sur les parures scandinaves trouvées dans les départements de l'Eure et de la Seine-Inférieure.

M. L. Maître lit un mémoire sur les substructions d'un édifice heptagonal à double enceinte découvert au Mur, en Carantoir (Morbihan).

M. J. Beaupré présente une liste des enceintes préhistoriques dont les traces ont été relevées en Lorraine.

M. Alb. Martin lit un mémoire sur les armes défensives du guerrier à l'époque homérique.

Vendredi 12 avril. — M. L. Germain énumère et décrit les fonts baptismaux les plus intéressants de la Lorraine.

M. de Gastebois lit une notice de M. le chanoine Pottier sur les tissus qu'il a découverts dans les reliquaires de l'abbaye de Grandselve et dans le trésor de Montpezat (Tarn-et-Garonne).

M. Jadart présente une série de reproductions des sceaux-matrices de la collection de la bibliothèque de Reims.

M. Prou rend compte d'un travail de M. Masfrand, qui est un catalogue raisonné des sépultures préromanes du département de la Haute-Vienne.

M. l'abbé Morel lit un mémoire sur le Saint-Suaire de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne.

M. l'abbé Arn. d'Agnel lit un rapport sur les fouilles qu'il a faites en collaboration avec M. L. Allec dans une station préhistorique jusqu'ici inexplorée, sise sur le plateau de Vachères (Basses-Alpes).

M. L. Germain entretient la section des recherches qu'il a faites sur le croissant dans la symbolique chrétienne.

M. Em. Bonnet lit un mémoire sur les monnaies des évêques de Lodève.

M. Prou rend compte de deux travaux transmis par M. l'abbé Poulaine, à savoir : un catalo-

gue de monnaies gauloises recueillies dans l'arrondissement d'Avallon, et un relevé des sépultures préromanes signalées dans le même arrondissement.

Le samedi 13 avril a eu lieu, sous la présidence du ministre des Colonies, remplaçant le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts empêché, l'assemblée générale de clôture.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — M. H. Labourasse, membre correspondant, a détaché quelques pages d'un travail considérable qu'il prépare depuis plusieurs années, sur les *Anciens Us, Coutumes, Légendes, Superstitions, Préjugés, etc. du département de la Meuse.*

Les *Observations sur les médailles de Benoîte-Vaux à propos d'un travail récent*, communiquées par M. L. Germain, se rapportent à l'étude que M. Max-Werly vient de publier dans la *Revue belge de numismatique* (1899-1900). M. Liénard avait fait connaître 21 médailles de ce pèlerinage, mais n'en avait reproduit que douze ; M. Max-Werly en publie une trentaine, dont les revers sont très variés.

Société d'Émulation de Cambrai, t. LIII, Cambrai, 1890 *(Mémoires)*. — M. le chanoine Margerin, sous ce titre : *Les cloches et le clocqueman de l'ancienne église métropolitaine de Cambrai*, publie des notes intéressantes sur les cloches et les usages liturgiques d'après un curieux manuscrit d'un clocqueman.

Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t. II, 2e livraison. Arras, 1900 *(Mémoires)*. — M. le comte A. de Loisore publie une étude sur *les vêtements pontificaux d'un évêque d'Arras à la fin du XIIIe siècle.* Il fait connaître un acte du mois de décembre 1279 par lequel Pierre de Noyon, évêque d'Arras, au moment d'abandonner son siège, avait fait donation à son chapitre de ses ornements ; les vêtements pontificaux énumérés dans cet acte font l'objet d'un bon commentaire.

Comité des travaux historiques. Bulletin, 1900, 3me livr. — M. L. Maître a retrouvé dans les substructions de l'église de Cellier (Loire-Inférieure) qui vient de disparaître, les restes d'une tour romaine qui fut transformée en clocher, et à Saint-Herblon, les substructions d'un petit oratoire carolingien.

M. R. Drouault signale le bénitier « des lépreux » encore conservé à l'église de Milhac-de-Vontron. M. l'abbé Chartraine s'occupe de deux statues de la Vierge assise, conservées à l'archevêché de Sens, d'un grand mérite artistique. M. l'abbé Poulain signale divers carrelages peints anciens.

L'église de Deas, à Saint-Philbert-de-Grandlieu, avec son vaisseau large, élancé, ne ressemble guère à ces lourdes églises du XIe siècle faites pour être voûtées ; et cependant, à certains airs de vétusté, M. L. Maître, qui en donne une curieuse vue intérieure, croit y reconnaître un édifice antérieur à l'an mille. A l'encontre de M. Brutails, il veut trouver des preuves de cette antiquité dans les particularités de la crypte, « à compartiments fermés, munis d'*oculi* et de *fenestrellæ* », caractéristiques à son avis ; avec « confession distincte en rapport avec l'autel majeur de l'église supérieure », avec « sa petite fenêtre voisine de la tête du tombeau » qui rappelle les rites de la primitive église. Notre impression est que M. L. Maître raisonne.... de sentiment, s'il est permis d'ainsi parler. — Il a des arguments surprenants, comme celui-ci : « Ermentaire nous dit que l'édifice bâti en 815, était en forme de croix : or le chœur allongé que nous voyons, simulait bien avec ses deux branches une croix de saint Antoine. » N'est-ce pas le *tau* de saint Antoine qu'il faudrait dire ?

De la vaste cathédrale de Saint-Étienne à Besançon, achevée en 1048 et rasée par Vauban de 1674 à 1678, il ne reste pierre sur pierre, comme du temple de Jérusalem. On avait jusqu'ici vainement tenté d'en reconstituer les lignes architecturales. M. J. Gauthier y réussit, à l'aide d'une gravure ancienne et de divers documents écrits. Il lui a fallu pour cela vingt ans de patientes recherches, à reconstituer le plan raisonné de l'église, des chapelles et des cloîtres de Saint-Étienne. C'est un plan fort curieux que celui du vaste vaisseau à trois nefs, la centrale voûtée en travées barlongues, les latérales à croisées d'ogives carrées avec des chapelles latérales de double profondeur, des bras de transepts saillants et un chœur à chevet plat accosté de deux absides ; le cloître placé derrière le chevet.

M. L. B. Laborde décrit un pied de croix du (XIVe siècle) de l'ancien monastère de Saint-Véran près d'Avignon.

M. l'abbé Brune signale, au point de vue de l'iconographie, quelques statues des églises du Jura, celles de saint Lautein, des saints martyrs Speusippe, Eleusippe et Mélasippe, appelés les *saints Jumeaux*, et de leur aïeule sainte Léonille, celle probable de saint Méen et celle de saint Pierre de Vérone.

Congrès d'Archéologie et d'Histoire. — Le 4 août 1901 aura lieu à Tongres le XVe Congrès annuel, sous la direction de la Société scientifique et littéraire du Limbourg, qui fête, cette année, le 50e anniversaire de sa fondation.

Des excursions seront organisées à Tongres, en vue de l'étude de l'antique ville romaine, de ses environs, ainsi que du réseau des voies romaines.

Une excursion aura lieu par la vallée du Jaer à Maestricht et aux environs.

La ville de Tongres elle-même, qui a enrichi quantité de musées européens des trouvailles provenues de son sol, possède aujourd'hui encore des curiosités et des richesses de premier ordre.

Le comité d'organisation du Congrès s'efforcera de les faire valoir par des conférences et des excursions.

Voici les principales questions à l'ordre du jour concernant les arts et l'archéologie :

I. Nos premiers miniaturistes subirent-ils l'influence de l'art franc, tel qu'il nous est connu par les bijoux du VIe siècle, recueillis dans les tombes franques découvertes dans notre pays ?

MAETERLINCK.

II. Quelles sont les règles à suivre dans la restauration des édifices ?

HELLEPUTTE.

III. Du rôle et de l'importance de la polychromie dans les églises du moyen âge.

HELLEPUTTE.

IV. De quelle époque datent les remparts qui enveloppent actuellement la ville de Tongres ?

HELLEPUTTE.

V. Quelles sont les principales découvertes de peintures murales faites dans les églises du Luxembourg ? Que peut-on conclure de ces découvertes quant à la question de la polychromie des églises ?

Abbé DANIELS.

VI. La tradition locale attribue à saint Monulphe la construction de l'église St-Servais à Maestricht, avant son remaniement à la dernière époque ogivale. Cette opinion est-elle soutenable ?

Abbé DANIELS.

VII. Renseigner les monuments d'architecture romane existant dans le pays de Looz et déterminer le caractère propre de cette architecture.

Abbé DANIELS.

VIII. Les principes des proportions des majeures et mineures proportionnelles ont-ils été d'application constante pendant le moyen âge dans l'art de l'architecte, du sculpteur et du peintre ?

Ces proportions peuvent-elles être traduites par un tracé géométrique ?

JAMINÉ.

IX. L'article 5 de l'arrêté royal du 16 août 1824 est-il suffisant pour obtenir la conservation des objets d'art ou monuments historiques placés dans les églises ?

SAINTENOY.

X. Étude de la restauration des peintures murales.

GIELEN.

XI. De quels moyens l'architecte archéologue dispose-t-il pour stimuler le zèle des autorités dans la restauration des monuments historiques en général et des ruines des châteaux féodaux et particulier ?

ARENDT.

XII. Existe-t-il dans l'architecture wallonne du XVIe siècle des détails capables de la caractériser ? Comment se sont répandus, notamment dans une partie de la Belgique, au cours des siècles suivants, certains motifs ornementaux qui ont leur origine à Liége et dans ses environs ?

Dr JORISSENNE.

XIII. Étude relative aux statues et images de la Vierge et du serpent.

Germain DE MAIDY.

Académie royale d'Archéologie de Belgique. — La polychromie monumentale, telle qu'on l'a comprise au moyen âge, est une chose superbe, encore incomprise de nos jours. Étrange oblitération du sens esthétique, tout le monde admet l'union de la sculpture et de l'architecture, on répugne encore à y joindre la peinture et à parfaire cette trilogie nécessaire, qui est dans la nature des choses comme elle a été dans la pratique universelle. Les uns vont stigmatisant comme une monstruosité ce procédé si puissamment expressif et essentiellement naturel, tandis que c'est leur propre sens esthétique qui est altéré ; d'autres cherchent des compromis entre le préjugé moderne et l'évidence historique, surtout quand il s'agit de monuments anciens. M. le chanoine Van Caster a remarqué que dans les églises brabançonnes on ne rencontre guère de décoration polychrome complète ni systématique, mais beaucoup de peintures fragmentaires, votives, etc., et il a cru voir dans cette circonstance un fait général « pour nos contrées », sinon une règle artistique. Voici sa thèse : *En général les peintures murales historiées, dans les églises du moyen âge, n'ont pas été dirigées par les architectes de ces monuments, ni exécutées d'après un plan d'ensemble, du moins dans nos contrées.*

J'ai cru devoir intervenir dans cette discussion au Congrès de Malines en 1897, et je crois l'avoir fait dans les termes les plus corrects et sans me départir du respect sympathique que m'inspire l'érudit archéologue malinois. Ma réplique lui a été désagréable ; je le regrette vivement. Aussi, j'ai volontiers laissé place à d'autres, plus autorisés que moi d'ailleurs, dans cette polémique. M. J. Helbig a repris l'intéressante controverse ; nous la suivrons pour nos lecteurs (1). Quant à

1. Je me permettrai toutefois ici un mot d'observation personnelle dans l'aparté de ce bas de page. Qu'a bien voulu dire M. le chanoine

l'incident de Malines, il paraît qu'il n'est pas épuisé. M. V. C. me demande une rectification que je ferai bien volontiers. On la trouvera à la fin de ce compte rendu.

M. V. C. établit que la décoration des murs répond à un besoin esthétique naturel. Puis, il distingue entre la *peinture* et la *polychromie*.

« *Peindre*, dit-il, c'est représenter une personne ou une chose par des lignes et des couleurs ; *polychromer*, c'est appliquer des couleurs sur un objet. La peinture s'exécute sur des surfaces unies, tandis que la polychromie se contente d'orner de couleurs les parties saillantes. Si elle fait plus, elle devient de la peinture, mais décorative seulement, qu'il faut éviter de confondre avec la peinture historiée (1). »

La polychromie est de la compétence de l'architecte ; elle est le complément logique de son œuvre. A côté des parties architecturales, des lignes saillantes, il y a, dit M. V. C., des parties unies ; celles-ci échappent à la compétence de l'architecte (2).

Or l'architecte n'est généralement pas un peintre ; peu d'artistes peuvent exceller dans plusieurs arts à la fois. Aussi M. V. C. croit-il que les architectes du moyen âge ne se sont pas préoccupés de la peinture historiée des monuments qu'ils érigeaient. Dans la période *gothique* avancée les membres d'architecture développent un décor structural qui absorbe les champs unis et élimine la peinture historiée. Il n'est donc pas étonnant que les architectes n'aient fait que de la polychromie. Ils ont laissé entièrement libre le peintre proprement dit. Celui-ci a généralement peint des sujets isolés, sans souci de les accorder ensemble en vue d'un effet décoratif général.

En résumé, M. V. C. est d'avis que les architectes de nos anciens monuments ont pu diriger ce qu'ils appellent la polychromie de leurs œuvres (c.-à-d., la peinture décorative des membres d'architecture, à l'exclusion des champs unis des murs). En fait, les décorations de ce genre n'ont été que rarement exécutées avant le XIIIe siècle.

A partir de cette époque, les architectes, en multipliant les lignes structurales, paraissent avoir voulu exclure l'art du peintre. Les faits prouvent que les architectes n'ont presque rien fait pour la peinture des églises. (Ces conclusions restent d'ailleurs en deçà du titre de la dissertation, beaucoup plus catégorique : *Les peintures murales du moyen âge n'étaient pas exécutées d'après un plan d'ensemble, dans nos contrées.*)

Répondant à M. Van Caster, M. J. Helbig affirme à son tour qu'il est naturel de décorer les murs. Il conteste la distinction faite par M. V. C. entre la polychromie et la peinture ; la polychromie n'est autre chose que de la peinture. La peinture s'exécute aussi bien sur des surfaces unies que sur d'autres. La polychromie, au sens de M. V. C., a souvent orné des surfaces planes : rinceaux, arcatures, étoffes, etc.

Rarement l'architecte est capable de concevoir la synthèse de son œuvre ; mais quand il est le vrai *maître de l'œuvre*, il lui revient de diriger le travail du peintre.

Certes, les circonstances ont rarement permis l'achèvement du décor conçu par les pieux auteurs des grandes églises du moyen âge, et l'exécution des peintures s'est souvent trouvée abandonnée à l'initiative des décorateurs et des donateurs particuliers. Mais vouloir réduire à ces peintures fragmentaires le rôle de la peinture murale au moyen âge, regarder comme des exceptions les cas où le grand art répond à sa véritable destination, c'est méconnaître l'esprit du moyen âge.

C'est ce que M. H. établit par de nombreux exemples. Il invoque le témoignage du moine Ernold Migellus (806) décrivant les peintures murales de la chapelle palatine d'Ingelheim, celui d'Ekkehard (1031-1051), traçant le programme des peintures de la cathédrale de Mayence, et du chroniqueur Gilles d'Orval, décrivant l'ensemble des peintures de la cathédrale bâtie par Notger (970-1008) que le feu venait de détruire. Puis il cite les peintures murales des cathédrales de Brunswick, de Nuremberg, de Constance, de Cologne.

Des archéologues éminents, comme Essenwein et Reichensperger, ont proclamé que de pareilles peintures, se rapportant à une idée d'ensemble, supposent des plans préconçus, une conception décorative systématique.

V. C. en cette phrase que je lis à la première page de son mémoire : «..... Aussi ne répondis-je point à la réplique que l'on me fit alors, parce que, sans l'animosité avec laquelle elle fut dite, j'aurais dû la prendre comme une agression qu'il serait difficile de justifier. »

On, c'est l'écrivain de ces lignes. M. V. C. reproduit sa réplique. Les lecteurs du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie* qui voudront la relire jugeront si elle contient l'ombre d'une agression, si elle respire l'animosité, si elle trahit même la nervosité.

1. Nous proposons d'autres définitions : *Peindre* c'est appliquer des couleurs sur un objet. La peinture peut être *décorative* ou *imitative*.

On appelle *polychromie* une peinture décorative, soit à tons plats, soit ornementale, soit historiée, qui a pour but un effet de coloration harmonisée, par opposition avec la peinture en trompe-l'œil.

C'est une erreur de croire que la polychromie « se contente d'orner de couleurs les parties *saillantes* ».

2. M. Van Caster suppose que toute surface murale plate doive nécessairement être traitée en peinture historiée, et il admet que cette peinture historiée n'intéresse pas directement l'architecte. N'est-il donc pas possible de rehausser des murs plats de motifs purement décoratifs? S'ils sont historiés, ne sont-ils pas encore décoratifs par destination ? L'architecte peut-il se désintéresser de la décoration de son œuvre?

Telles sont encore les peintures murales des églises de Schwarz Rheindorf (1151) et de St-Georges à Oberzell, de plusieurs églises de Westphalie, de celle de St-Nicolas de Soest et de Metteler près de Dortmund.

En France, on peut citer Saint-Savin, la Sainte-Chapelle de Paris, et bien d'autres.

En Italie, on n'a que l'embarras du choix le plus riche : Parme, Assise, Sienne, Padoue, Florence, Rome, offrent en foule de ces ensembles de décorations picturales, à la fois historiées et décoratives, qui ne font qu'un avec la construction, qui épousent les lignes et la surface de l'architecture, et font partie, avec la structure, d'un véritable composé organique d'une parfaite unité.

I. Cloquet.

Rectification demandée. — L'an dernier j'ai rendu compte de la si intéressante notice de M. le chanoine Van Caster relative aux restes de peintures murales découvertes à Saint-Rombaut de Malines (1). J'ai cru devoir alors revenir sur l'incident rappelé plus haut. J'avais dit au Congrès, que la polychromie des édifices a été une pratique universelle de tous les peuples, dans tous les temps et dans tous les styles, *sauf chez nous*, pendant les deux derniers siècles. Dans ma pensée les mots ici soulignés (peu exacts peut-être), signifiaient dans nos contrées (France, Belgique, etc.). — M. V. C. me citant dans sa notice, a voulu préciser et a imprimé *sauf en Belgique*. A mon avis c'était altérer ma pensée et mettre dans ma bouche une grosse erreur ; une énormité, disait une phrase de mon compte rendu (2).

Seulement cette phrase était mal tournée ; on y lit : « sauf, *ajoute* M. Van Caster, en Belgique, etc. » On pouvait croire que M. V. C. avait *ajouté* un mot à ce que j'avais dit ; il n'en est rien, il n'a fait que *modifier* un mot de ma phrase ; il n'y a pas grande différence, mais ce n'est pas la même chose.

Lui ayant communiqué l'épreuve avant tirage, M. V. C. m'avait demandé de changer mon texte. J'avais supprimé l'équivoque, adouci le terme « énormité » et d'autres encore... sur une épreuve qui malheureusement a été perdue de vue par le typographe, l'insertion de l'article ayant été ajournée.

Cette fois, j'espère, voilà les choses remises au point à la satisfaction de M. le chan. Van Caster.

L. C.

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — Cette Société modèle publie un bulletin qui peut servir de type aux publications similaires. Sous son impulsion, les ecclésiastiques du diocèse étudient l'art ecclésiastique et fouillent leurs archives. On remet au jour bien des choses intéressantes oubliées, ou cachées. M. Avalard, curé de Saint-Nicolas à Meaux, déterre deux bas-reliefs de la Renaissance encore pieuse, représentant, selon la tradition, la descente de croix et la mise au tombeau du Christ. M. G. Leroy, bibliothécaire de la ville de Melun, exhume la copie de l'obituaire disparu de l'abbaye de Marbeau. M. A. Vernon poursuit, d'après le compte de la Marguillerie, l'histoire de l'église de Saint-Denis de Coulommiers, durant les quatre derniers siècles. M. O. Estournet décrit une cloche de 1687, etc. Notons encore une étude sur l'iconographie de sainte Geneviève, où l'on signale une déformation de la belle et simple légende populaire de la prétendue bergère. Parmi les comptes rendus bibliographiques, signalons la reproduction en gravure d'une remarquable statue de saint Mammès, martyr (IIIe siècle).

L. C.

Institut Archéologique du Luxembourg, t. XXXV, Arlon, 1900 *(Bulletin)*. — Deux spécialités constituent l'intérêt du musée archéologique d'Arlon : les inscriptions romaines et les taques de foyer historiées. M. J. B. Sibenaler donne une bonne description de ces dernières ; il nous renseigne sur l'activité des forges luxembourgoises au XVIe, au XVIIe et au XVIIIe siècle.

M. Van Werveke donne une *Notice sur la vallée de l'Eissch, Luxembourg, Remich et Nennig*. M. Tandel reproduit un rapport que M. Charles Lagasse-De Locht, président de la Commission des Monuments, a fait au gouverneur de la province sur l'église d'Attert.

Société historique et littéraire de Tournai. — Les archéologues tournaisiens ont célébré le 2 juin le jubilé de cinquante ans comme membre, de leur vénérable président, M. le comte de Nédonchel, et le jubilé de vingt-cinq ans de fonctions de leur distingué secrétaire M. Soil.

La journée a débuté par une cérémonie officielle à l'Hôtel de Ville, où se trouvaient réunis aux côtés des jubilaires, outre les membres du Conseil communal, les membres de la Société archéologique de Tournai, M. le sénateur comte de Limbourg-Stirum, M. le représentant Duquesne, M. le baron du Sart, gouverneur du Hainaut ; MM. le vicomte de Ghellinck et Donnet, président et secrétaire de l'Académie royale

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 533.
2. V. *Ibid.*

d'archéologie de Belgique ; des députations des sociétés archéologiques de Gand, de Mons, de Douai, de Soignies, de Namur, de la Commission royale des monuments, de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, de la Société numismatique de Bruxelles ; des membres du tribunal civil, de nombreux membres du clergé, du barreau, etc.

M. le comte du Mortier, président du comité organisateur, en remettant aux héros de la fête des médailles d'or frappées à leur effigie, a fait l'éloge du vénérable président et du dévoué secrétaire qui ont tant contribué à la prospérité de la Société et au développement du mouvement artistique dans la région tournaisienne.

M. le bourgmestre, au nom de l'Administration communale, a uni ses félicitations à celles de la société et M. le baron du Sart, à son tour, s'est déclaré heureux de pouvoir assister à cette fête en sa qualité officielle d'abord, mais surtout comme Tournaisien.

M. le chanoine Van den Gheyn, de Gand, dans un discours très éloquent, a félicité les jubilaires au nom des sociétés étrangères et MM. de Nédonchel et Soil ont remercié chaleureusement toutes les notabilités du monde officiel et artistique qui s'étaient associées à la manifestation organisée en leur honneur.

Les orateurs ont fait ressortir l'extrême vitalité de la société archéologique de Tournai, qui n'a pas publié moins de 55 beaux volumes sur l'histoire, l'archéologie, les arts industriels tournaisiens et les arts décoratif et monumental.

Elle a été aussi pour beaucoup dans l'œuvre de la restauration de la cathédrale, dont elle poursuit le dégagement avec la plus grande énergie, dans la conservation du Pont-des-Trous, de la Tour Henri VII, des tours de Marvis ; dans la création des musées communaux, dans l'organisation du Congrès archéologique de 1895.

A notre tour, nous présentons nos filicitations à l'éminent et tant estimé comte de Nédonchel et à M. Soil, un des collaborateurs de la *Revue de l'Art chrétien*, l'écrivain archéologue estimé, dont nos lecteurs connaissent l'érudition.

L. C.

Bibliographie.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. LES MŒURS LES ARTS, LES IDÉES. — Paris, HACHETTE, 1901, gr. in-4°.

S'IL est un âge de l'histoire peu connu, c'est assurément la période la plus voisine de nous. La distance nous permet seule, en effet,

Le Pain bénit, par DAGNAN-BOUVERET.

de dégager les grands faits, trop nombreux, trop touffus quand il s'agit de nos contemporains et de notre vie quotidienne. Aussi ce XIXe siècle, si luxueusement édité par la librairie Hachette, est-il une véritable fête pour les yeux et pour l'intelligence de ceux qui aiment à revivre les jours si rapidement écoulés.

Les premières années du siècle passé sont déjà du domaine réel de l'histoire, car bien rares sont ceux qui ont aperçu Napoléon Ier, Joséphine, la Cour impériale ; mais il en reste qui ont vu Charles X, Louis-Philippe ; nombreux enfin sont

Gallia par Moreau-Vauthier.

ceux qui ont connu Napoléon III. Et le développement des chapitres qui leur sont consacrés est justement en raison inverse de leur éloignement. C'est surtout avec le second Empire que se développe ici curieusement la vie tout entière d'une société élégante, aujourd'hui disparue ; les arts si protégés dans la deuxième moitié du siècle y sont longuement étudiés, et pour n'être pas de l'archéologie, on n'en est pas moins heureux de revoir passer sous ses yeux, les chefs-d'œuvre qui, de 1800 à 1900, illustrèrent une époque éprise d'art et de science.

F. DE M.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. — COMPTES DE MÉNAGE DE JEANNE DE LAVAL (1455-1459), par le P. Ubald d'Alençon, capucin, dans l'*Anjou historique*, 1901, pp. 394-406.

Ce document existe manuscrit à la bibliothèque d'Angers. Au lieu de le reproduire textuellement, quitte à supprimer les répétitions et les inutilités, l'auteur n'en donne que des extraits, entremêlés à sa prose. S'il s'en contente personnellement et si ses lecteurs trouvent de la sorte la lecture plus agréable, je ne puis taire que pareil procédé n'est nullement scientifique ; tout au plus pourra-t-on voir là une introduction à une édition complète.

En 1456, René d'Anjou avait peint un portement de croix. Les frères mineurs de Laval, à qui il offrit ce tableau, l'en remercièrent par une lettre qui en fait l'éloge : « Ung imaige de pitié portant la croix, le plus piteux, le mieux portraict selon la réale vérité du fait que tous ceulx qui le regardent en font grande admiration et en le regardant, ont de leur rédempteur moult grand compassion. » Jeanne fit faire le cadre.

Elle fit exécuter en cire, par maître Odinet, imagier, et peindre par Jean Coppicii, un « veu » ou *ex-voto*, qu'elle donna à « l'église des frères prescheurs de nostre ville de S. Maximin. » Le bougran sur lequel le tableau fut appliqué reçut les armes du roi et de la reine de Sicile.

2. — INVENTAIRE DE LA MAISON CURIALE DE LA CROUSILLE, EN 1459, par Salabert, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Midi*, 1900, pp. 112-116.

Cet inventaire ne compte que 33 articles non numérotés. Écrit en latin, il n'a été traduit qu'à peu près ; un mot, qui revient deux fois, à la suite du linge, est inconnu des glossaires : « Una botana senex, longitudinis duarum cannarum vel circa, listrata diversis listris lividi coloris. Item plus, alia botana senex, longitudinis septem palmarum vel circa, modo simili listrata. »

La toile est de *Bourgogne*, du *pays* ou de *France*. « Quatuor lintheamina nova tele prime vocate de Borgonha. Alia quinque lintheamina tele lini presentis patrie. Unam longieram novam canapis, operis Fransie. »

Cette toile est de deux qualités : *prime* ou fine et d'*étoupes*, grossière : « Mape tele lini de stopis. Longieram, orditam fili primi et textam de stopis. »

3. — INVENTARIO DELLE ARMI E DELLE MUNIZIONI DA GUERRA CONSEGNATE A

GIUSEPPE SCARABELLI, SENIORE DEL DUCA ALESSANDRO II PICO, dans le *Giornale araldico*, Pise, 1899, pp. 237-238.

Ces armes et munitions se trouvaient réparties entre trois arsenaux, à Mirandola. L'inventaire est surtout curieux par les noms donnés aux engins de guerre. Il y a des *cannoni*, des *mezzi cannoni*, des *cannoni bastardi*, des *falernetti*, des *sagri*, etc.

Les boulets sont de fer ou de marbre, les canons de bronze ou de fer.

Les *mortari* servaient pour les *bombe* et les *mortaretti* pour les fêtes. On y trouve aussi 24 lances pour le jeu de la quintaine, *quintana*. Les *fochi artificiali* étaient gardés dans des barils cerclés de fer. Je m'arrête, car beaucoup d'autres mots ne peuvent intéresser que des spécialistes.

4. — LIVRE DE RAISON DE JEAN DE MATEAU, DE GOULLES (1729-1740), par Louis GUIBERT, dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, 1900, pp. 508-515.

Il débute par cette pieuse formule : *In nomine Domini, amen. Lausque divæ Triadi.*

5. — LIVRE DE COMPTES DE LA FAMILLE MAUFLE (1740-1825), par Louis GUIBERT, dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, 1900, pp. 516-520.

N'a d'intérêt que pour le prix du bétail, les fermages et les gages des domestiques. Une servante reçoit, en 1795 : « 8 aunes toille, dont 4 étoupe et 4 mêlés, un cotillon de droguet mêlé, une brassière de droguet bleu » ; mais elle n'a droit qu'à « la moitié des *pratiques* » ou pourboires donnés à l'occasion de la vente « des cochons », qu'elle est chargée d'élever.

6. — LIVRE DE RAISON DE JOSEPH LEYNIA, JUGE DE BEAUMONT (1741-1801), par CHAMPEVAL, dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, 1900, pp. 521-522.

En 1745, un domestique recevait : « 27 liv. argent, 20 sols pour chapeau et sabots, plus 1 liv. laine, 4 aunes toile bouiradisse et 1 de grosse. » La fille n'avait que « 9 liv. argent, 4 aunes toile bouiradisse, 1 de brin, 1 tablier droguet, 1 liv. laine, plus 15 s. pour sabots ». En 1783, les « sabots de domestique » coûtaient « 20 sols » et la « ferrure de sabots de femme, 7 sols ». Les pièces se nomment ici *aventures*.

7. — INVENTAIRE DES MEUBLES DU CHATEAU DE JARNAC, DRESSÉ LE 29 NOVEMBRE 1762 ET JOURS SUIVANTS, PUBLIÉ D'APRÈS UN MANUSCRIT AUTHENTIQUE, AVEC UNE HÉLIOGRAVURE, UN FAC SIMILE ET UNE NOTICE HISTORIQUE, par Ph. DELAMAIN ; Niort, Clauzot, 1900, in-4° de XVIII-121 pag.

Ce château était situé dans la Charente, la Révolution l'a détruit. Il appartenait aux comtes de Jarnac et, par substitution, aux de Rohan-Chabot. Les articles de l'inventaire de 1762 montent à 395, dont 251 pour Jarnac et le reste pour le « château de la Vénerie », qu'il eût été mieux de numéroter à part.

La publication est très soignée comme édition et elle figurera bien sur la table d'un salon. J'y aurais voulu ce double complément indispensable : une table alphabétique des mots employés, auxquels parfois on recourra pour expliquer des documents analogues, et quelques annotations, pour donner la signification de certains termes peu usités et qu'on ne trouve pas toujours dans les Glossaires. A ce titre, je vais en citer quatre.

Badine, espèce de tisonnier en fer mince, semblable à une baguette, appelée vulgairement de ce nom : « Une petite pincette ou badinne de cuivre jaune » (n° 11). — « Une pelle, des pincettes et des badinnes » (n° 79).

Biribi, sorte de jeu, qui reste à déterminer : « Un jeu de biriby, avec plusieurs de ses instruments » (n° 16).

Grimace. « Plus, une table de toilette, avec son tiroir... De laquelle commode ayant fait ouverture, s'y est trouvé... une grimasse ou pelotte, le tout servant à la toilette de la dite dame ». Ce mot s'emploie encore à Poitiers dans les communautés. Furetière en a donné cette définition : « *Grimace* est une toile couverte d'étoffe, dont les dames se servent à leur toilette et au couvercle de laquelle il y a une pelotte pour mettre des épingles ».

Sauterelle. « Une sphère, un globe, une sauteterelle et autres instruments servant à la géométrie, le tout au nombre de quatre pièces ». Consultons encore Furetière : « *Sauterelle*, instrument de géométrie, fait de deux règles mobiles et assemblées par un de leurs bouts en charnière comme un compas ».

8. — COMPTE D'APOTHICAIRE, de 1766 à 1777, par DELMOND, dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, 1900, pp. 613-617.

Ce « Mémoire des drogues et médicamens fourni à M. Lacombe de Bonneval » présente quelques particularités curieuses. Ainsi la « morue », qui revient souvent, est considérée comme remède : « une morue », « 10 sols de morue ». Ce qui est plus étonnant, c'est de voir employer les *Agnus*, chose sacrée qui ne pouvait

pourtant pas se vendre : « deux onces *agnus dei*, 16 sols ». La « poudre de vipère », prise par « once », au prix de 2 livres, était « un spécifique contre le venin et propre à purifier le sang, à guérir la petite vérole, les fièvres, la ladrerie et le scorbut » (Nic. Lemery, *Traité des drogues simples*, Paris, 1714). La « segniée » se pratiquait, non seulement « au bras », mais aussi « à la langue ». La « thériaque » figure seule, ou mélangée « d'huile d'amande et autant eau de fleur d'orange ».

9. — INVENTAIRE DE L'ÉGLISE DE VILLETTE, AN II (1793), dans le *Recueil de mémoires et documents de l'Académie de la Val d'Isère*, Moutiers, 1900, pp. 360-362.

J'ai écrit *inventaire*, à cause de la série, mais le vrai titre est *Procès-verbal du juge de paix*, chargé par « l'administration » de rechercher « dans chaque commune », « la vaisselle et vases d'or et d'argent et autres effets précieux des églises ». La déception fut grande, car il n'y avait à Villette que deux calices d'argent, « un ostensoir d'argent » et « une boîte où est le S. Crême d'étain ». Ce peu de *vases* dénote une grande pauvreté au milieu de ces montagnes de la Tarentaise.

X. B. DE M.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES COLLECTIONNEURS ET DES PRINCIPAUX ARTISTES, LETTRÉS, SAVANTS ET CURIEUX DE LA FRANCE, LA BELGIQUE ET LA SUISSE, par E. RENARD, avec un AVANT-PROPOS, par RIS-PAQUOT. Paris, 1901, in-12 de XXVI-708 pages.

Ce gros volume est indispensable à tous les amateurs, qui y trouveront à se renseigner complètement sur les collectionneurs et leurs collections. Personne n'a été oublié dans ce vaste recueil, qui paraît pour la seconde fois et qui sera continué ultérieurement, afin de tenir le public toujours au courant. Des signes spéciaux précisent chaque genre de collections, histoire naturelle aussi bien qu'archéologie, bibelots et bibliothèques, etc. Le classement permet de s'y retrouver aisément, car il procède par départements et, dans chacun, par localités, selon l'ordre alphabétique. A la fin vient une « Liste des marchands, avec adresses et professions ». Tout cela est très pratique et se recommande de soi. Nous félicitons du succès obtenu l'infatigable travailleur qui n'a pas reculé devant un pareil labeur à l'avantage de la science et du progrès.

X. B. DE M.

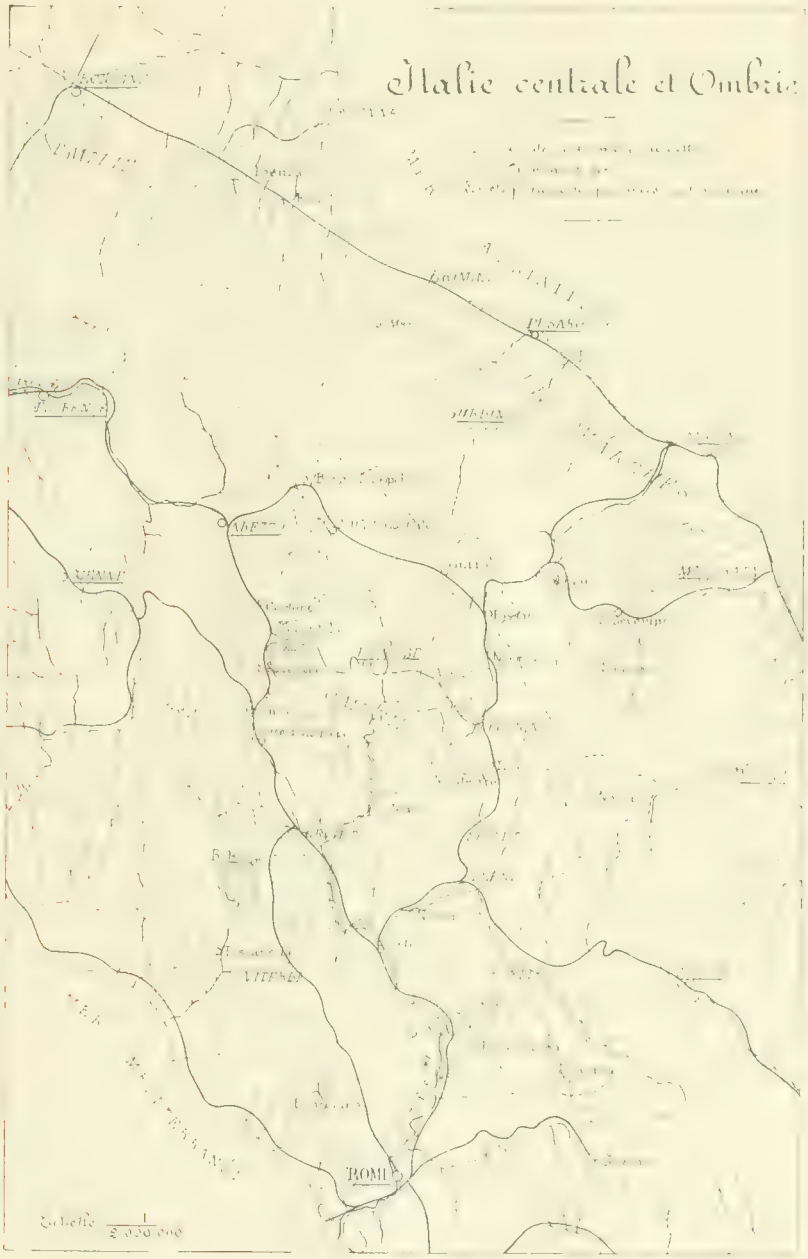
LA JEUNESSE DU PÉRUGIN ET LES ORIGINES DE L'ÉCOLE OMBRIENNE, par M. l'abbé BROUSSOLLE, aumônier du lycée Michelet à Paris, avec préface de J. K. HUYSMANS. — 1 vol. in-8° de 561 pp., avec de nombreuses reproductions d'après la photographie. Paris, H. Oudin, 1901.

VOICI un livre aux grandes lignes un peu flottantes, mais tel qu'on en voudrait posséder sur toutes les écoles primitives. Sur le XVIe siècle italien, il n'y a plus grand chose à dire, ou du moins l'on ne semble pas très disposé aujourd'hui à approfondir le sillon déjà tracé. Avouons-le donc, peut-être parce qu'il semble avoir livré tous ses secrets, l'admirable XVIe siècle n'est plus à la mode ; à beaucoup il ne paraît pas assez chrétien, à d'autres, épris du détail curieux, de la patiente ciselure de l'exécution, de la vérité la plus anecdotique, trop oratoire, pas assez intime et voisin de nous. Et telle est la réaction actuelle que dans la préface, mise en tête du présent volume, M. Huysmans va jusqu'à reprocher à « l'odieux Raphaël » ses madones « douceâtres » et ses « nourrices purement humaines ». Il est difficile, on le sait, de plaire à l'auteur de *la Cathédrale*, et la seule chose à faire est de lui laisser la responsabilité de ses épithètes. Je ne puis cependant ne pas faire remarquer que celle de « douceâtre » est au moins singulière, appliquée à des figures comme la *Vierge à la Chaise*, la *Madone de Saint-Sixte* et la *Vierge aux Poissons*.

La vérité est que Raphaël subit le contrecoup d'un double mouvement des esprits. Il y a d'abord la demi-défaveur dans laquelle est tombée l'antiquité ; ensuite le retour d'une génération blasée vers la naïveté des origines. Je m'explique : assurément l'art grec n'a pas cessé d'être l'art commun des peuples civilisés, et on ne l'a pas fait déchoir du rocher glorieux de l'Acropole. Sans doute aussi on n'a jamais mieux connu l'antiquité dans ses profondeurs, mais jamais aussi l'archéologie ne l'a plus librement discutée, la critique n'a établi plus de divisions et de rangs ; elle n'est plus intangible et sacrée, rien ne l'est plus, à vrai dire, en ces temps de discussions à outrance, et peut-être paye-t-elle ainsi le fétichisme dont elle a été si longtemps l'objet. D'autre part, comme à toutes les époques d'extrême raffinement, on demande à l'art les impressions les plus subtiles, les plus nouvelles, et c'est ainsi qu'il est de mode de trop aimer Botticelli si parfaitement inconnu au grand public, il y a un demi-siècle. On se plaît aux naïfs et aux compliqués, c'est souvent tout un, enfin on raffole des énigmatiques ou prétendus tels. C'est le propre des âges où l'invention se dérobe

épuisée, que cette passion pour les époques lointaines, de sincérité naïve, un peu gauche mais émue, parce que le propre de l'homme est d'aimer ce qui lui manque le plus.

L'Ombrie est le domaine de M. l'abbé Broussolle ; il l'a parcourue à maintes reprises en tous sens, à la manière d'un pèlerin qui cherche les sanctuaires les plus ignorés, les plus obscurs de la piété et de l'art. Aussi bien, nous avons de lui un volume publié en 1896 — *Pèlerinages*



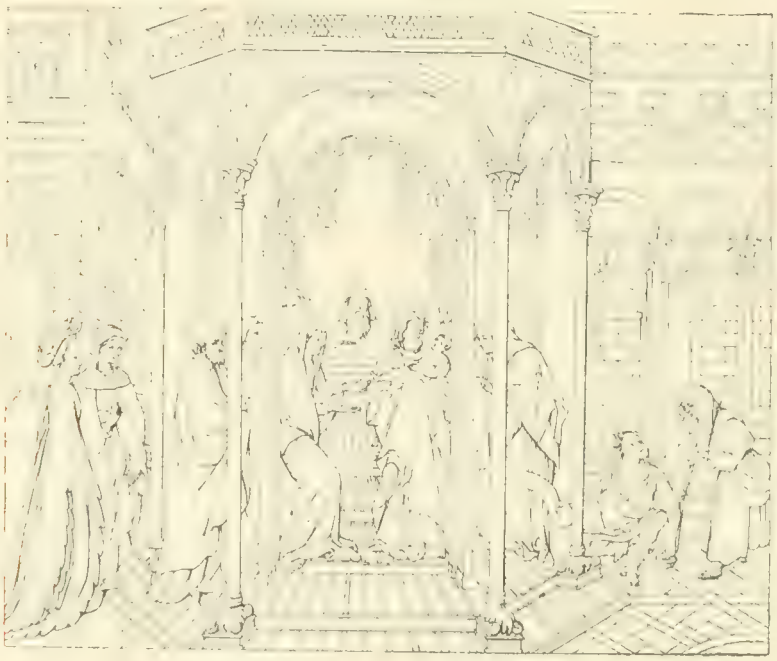
ombriens, études d'art et de voyages — dont la *Revue de l'Art chrétien* a rendu compte en son temps. L'auteur nous avait donné là un de ces livres patients, consciencieux et sagaces, d'une marche un peu incertaine comme l'avait été celle du voyageur lui-même, mais plein d'idées et de faits, à tout prendre, d'une qualité supérieure et rare.

Sans être d'une structure entièrement irréprochable, celui d'aujourd'hui est beaucoup mieux fait et plus important en faits comme en idées et en preuves. Il ne s'agit plus, cette fois, d'œu-

vres rencontrées au hasard d'une longue promenade en zigzags à travers une région déterminée, mais d'une synthèse générale à laquelle concourent des comparaisons entre des œuvres

Ottavio Nelli. — Rencontre à la Porte d'Or. — Fresque de Foligno.

dispersées dans toute l'Europe. Et les idées personnelles de l'auteur sont soutenues par une documentation telle qu'on ne pourra désormais écrire sur ce sujet sans consulter son livre.



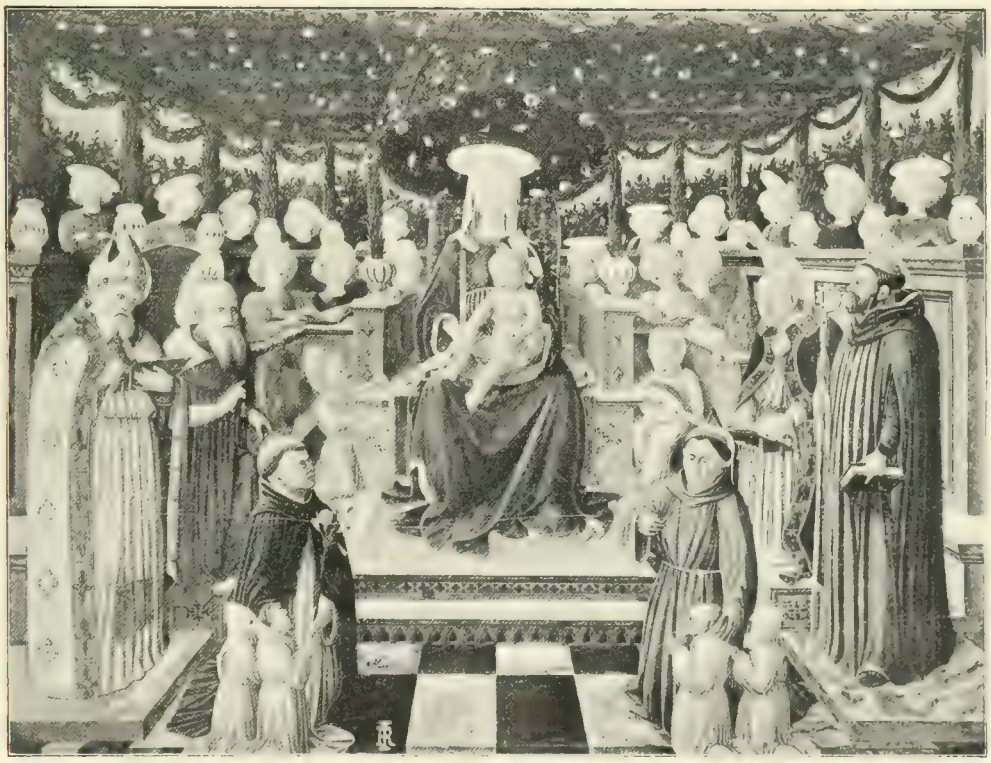
Gentile da Fabriano. La Présentation. — Prédelle a Paris.

Pour M. l'abbé Broussolle l'Ombrie artistique forme au Nord de Rome, dans les anciens États de l'Église, une sorte d'île aux contours onduleux dont les lignes seraient déterminées par les

voies ferrées de l'Italie centrale. Il en résulte une sorte de quadrilatère fort irrégulier coupé par l'embranchement de Terontola à Foligno, en passant par Pérouse, la métropole artistique de la région. Cependant ce titre lui pourrait être disputé par Assise, le lieu natal de saint François, à la double et merveilleuse église, éclose comme une fleur de foi, d'art et de beauté sur le tombeau de celui qui a été sur la terre la moins imparfaite image du divin modèle. C'est une région aux reliefs modérés, aux sites faits de paix et de grâce, sous la douce lumière italienne ; les paysages de l'Ombrie sont ceux que l'on voit aux tableaux du Pérugin et de Raphaël, dans ses premières années.

Nulle mollesse, d'ailleurs, dans la race qu'il ne faudrait pas juger sur l'art ombrien de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. *Homines postrema meminere*, cette parole si juste de Tacite s'applique pleinement ici ; le doux et calme décor artistique de l'école péruginesque masque aux yeux celui de la période précédente.

Tout, en effet, ne fut pas sourire dans la peinture ombrienne du XVe siècle, qui a pour représentant le plus connu, non le plus grand peut-être, Gentile da Fabriano. Aux fresques du palais



Mezzastri. — Madone et Anges. — Fresque à Foligno.

Trinci à Foligno, inspirées des naïfs évangiles apocryphes qui ont tant charmé les artistes du moyen âge, Ottavio Nelli fait preuve d'un naturalisme à la fois religieux et rude. Il y a plus de tendresse dans ce Benedetto Bonfigli à qui M. l'abbé Broussolle attribue la Vierge, fort belle d'ailleurs, récemment entrée au Louvre comme une œuvre de Piero della Francesca, né en 1416, un de ces peintres qui sont grands non seulement par leurs œuvres, mais aussi par le pas qu'ils ont fait faire à l'art. Encore un très grand artiste, ce Melozzo da Forli, né en 1438, mais qui ne peut qu'assez artificiellement être rattaché à l'école ombrienne ; toutefois il ne pouvait être passé sous silence dans une revue aussi générale. A la bibliothèque du Vatican, sa fresque, *Sixte IV avec ses neveux et le bibliothécaire Platina*, est une des plus belles du palais pontifical. On peut donner les mêmes éloges à ces têtes d'apôtres et de musiciens que l'on voit dans la sacristie de Saint-Pierre, restes de la décoration du sanctuaire de l'église des Saints-Apôtres, démoli en 1711. Un peu au-dessous, et cette fois bien de l'école ombrienne, voici Boccati da Camerino, enfin Nicolo Alunno, de presque grands peintres, mais dont les noms sont à peine connus hors de la

région qu'ils ont remplie de leurs œuvres. A la pinacothèque de Pérouse, Giovanni Boccati a une Vierge dont M. l'abbé Broussolle dit qu'elle est « une belle vision du paradis ». Nicolo Alunno, qui travaillait à Foligno, et dont le Vatican possède deux œuvres importantes, a quelque chose de la mélancolie flamande. Et les ressemblances sont telles ici que M. l'abbé Broussolle croit à une influence directe, non à ce parallélisme qui fait souvent apparaître les mêmes caractères dans des œuvres écloses en même temps dans des pays fort éloignés et sans rapports essentiels entre eux.

Or cette influence est fort probable ; les peintres du Nord étaient connus et appréciés en Italie au XVe siècle ; le plus grand d'entre eux, depuis la mort des Van Eyck, Rogier van der Weyden, était venu à Rome ; Juste de Gand a vécu plusieurs années à la cour du duc Frédéric, à Urbino, où il existe de lui un très beau tableau la *Cène*. Les grands amateurs italiens aimaient ces œuvres patientes et vraies qui, pour des raffinés de leur sorte, avaient une saveur exotique et piquante. Ainsi Richard Portinari faisait venir de Bruges cette *Adoration des bergers*, qui est l'œuvre capitale de Hugo van der Goes et l'un

Boccati da Camerino — Vierge et Saints à Pérouse.

des chefs-d'œuvre des écoles septentrionales que possède Florence. Il est assez singulier que la Flandre lointaine exerce une telle influence en Ombrie, alors qu'on n'en constate aucune de Florence toute voisine ; M. l'abbé Broussolle admettrait plus volontiers une certaine action de l'école siennoise.

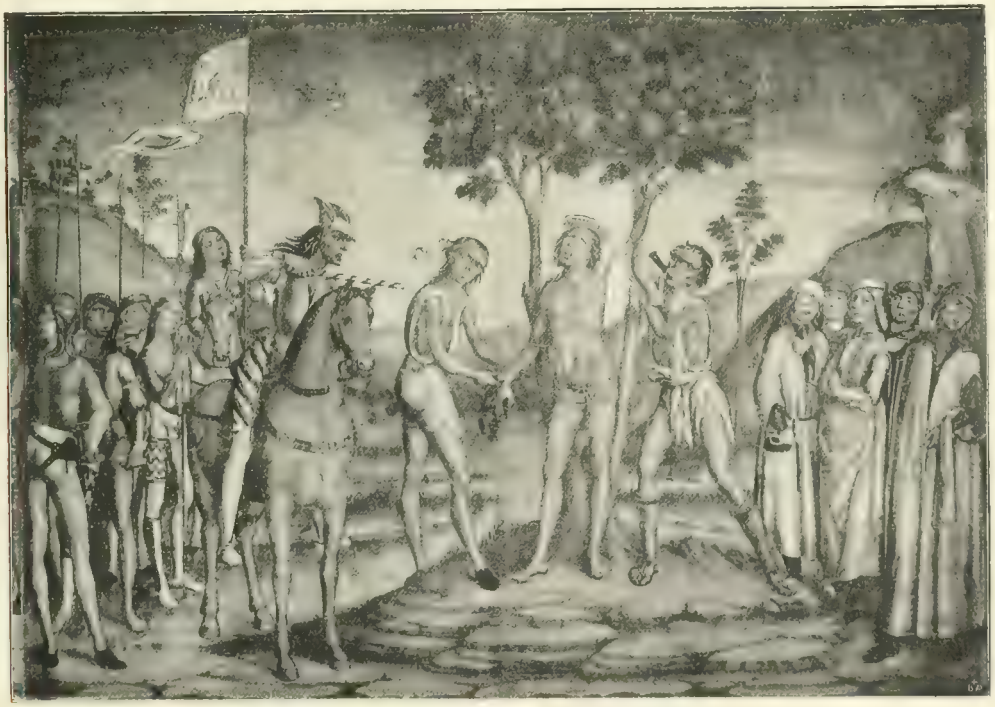
En dehors des limites géographiques et artistiques de l'Ombrie, l'auteur distingue un homme qui appartient manifestement à la famille ombrienne, Giovanni Santi. Il ne fut guère, à vrai dire, qu'une sorte d'entrepreneur de tableaux et de fresques sur commande, rôle qui est du reste celui de beaucoup de peintres italiens en ce temps et en d'autres, improvisateurs habiles, sur des thèmes qui ne variaient pas beaucoup, d'œuvres votives dont la piété des particuliers couvrait à l'envi les murs des églises. Il me semble que le procédé expéditif et primesautier de la fresque est le grand facteur de cette facilité qui est le caractère général de l'art italien. Mais Giovanni Santi n'est autre que le père de Raphaël, et l'artiste obscur d'Urbin souffre, dans sa renommée, de cette évolution du langage populaire qui a transformé son nom de Santi en Sanzio. Il était né avant 1446, et en 1469 nous le trouvons établi à Urbino dans une maison à lui, celle où, en 1483, de son mariage avec Magia Ciarla naîtra Raphaël. Nombreuses sont les peintures de Giovanni Santi, mais ce qu'il nous a laissé de plus précieux est peut-être cette *Chronique rimée*, dont Passavant a donné de notables

extraits et qu'il serait intéressant de voir publier en entier ; dans cette œuvre qui, selon M. Broussolle, n'est pas aussi médiocre qu'on le veut bien dire, Giovanni Santi parle avec admiration de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden et dit d'eux qu'ils ont « quelquefois surpassé la nature : *Che han superato spesse volte il vero.* »

Évidemment il est ici l'écho de l'admiration que dans ce pays d'improvisateurs excitaient ces œuvres lentes, précises et sincères ; il les connaissait et peut-être avait-il été en contact avec quelques-uns de ces peintres attirés du Nord vers l'Italie lumineuse.

Toute cette première partie du livre de M. l'abbé Broussolle est neuve, amplement documentée et à peu près excellente.

En abordant la seconde, nous nous trouvons sur un terrain plus connu et déjà maintes fois exploré, non encore épuisé toutefois. Aux approches du XVIe siècle, dans ce premier renouveau de l'antiquité éveillée de son long sommeil, la pieuse rudesse du premier âge ombrien va se tourner en douceur, en élégance un peu banale, moins intimement personnelle à coup sûr, et dont le Pérugin sera l'expression accomplie. Très admiré au commencement du XIXe siècle, si bien que les commissaires chargés de pourvoir



Nicolas Alunno. — Martyre de S. Barthélemi.

l'empire français de chefs-d'œuvre arrachés à l'inépuisable Italie, acheminaient par charretées ses œuvres de Pérouse vers Paris ; fort célébré par Rio, du moins dans la première édition de son *Art chrétien*, le Pérugin a perdu beaucoup de terrain depuis un demi-siècle. On ne considère plus que la peinture moderne date de lui et l'on appelle à la lumière comme les vrais primitifs, les vrais et pieux ingénus, ces prétendus barbares qui se révèlent à nous bien autrement savoureux et personnels. Le Pérugin n'est qu'un homme de la transition entre l'art primesautier des premiers Ombriens et celui de Raphaël. Déjà il a reçu quelque clarté de l'antique, il y paraît à une certaine plénitude de formes, à une simplicité plus apaisée répandue dans ses œuvres. Toutefois M. Huysmans va beaucoup trop loin en prétendant que ses Vierges sont des Vénus et son saint Sébastien un Apollon.

Ce fondateur de la nouvelle école ombrienne fut-il un grand artiste ? Non, en vérité, il donne trop, pour l'être, l'impression du déjà vu, du toujours la même chose. Du charme, oui, de l'émotion, non ; et peut-être ce défaut tient-il à la tiédeur religieuse que son siècle lui a reprochée. Vasari va même jusqu'à l'accuser formellement de matérialisme, ce qui paraît à bon droit exagéré à M. l'abbé Broussolle. Mais il n'en est pas moins

certain que le Pérugin ne fut pas un de ces artistes pour qui le travail était une prière, un acte de foi et d'amour ; ceux-ci, dont le plus noble a été le Bienheureux Angelico, ont pu être de moins habiles praticiens que le Pérugin, ils ont été plus grands parce qu'ils furent plus sincères et surtout plus émus. Pérugin, qui fit de l'art un métier, ne fut donc qu'un artisan supérieur, et j'en atteste cette facilité souriante, ces expressions imprécises et banales qui dans les innombrables tableaux votifs de l'école péruginesque vont désormais régner après lui et d'après lui.

Le livre de M. l'abbé Broussolle n'est pas de ceux qui se lisent en courant, comme les pauvres monographies de vulgarisation dont se compose l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc, ce Larousse de l'art. C'est un de ces ouvrages d'érudition, mais aussi d'idées générales et particulières, documentés sans pédantisme, consciencieux sans lourdeur, qui sont trop rares en France. J'ai déjà dit que comme construction il laissait un peu à désirer, et c'est là un défaut, un demi-défaut plutôt, mais il n'y a rien ici du pêle-mêle de ces livres mal faits, dont on dit volontiers qu'ils sont comme une bibliothèque renversée. On lira aussi avec intérêt la préface de M. Huysmans, bien entendu sans en accepter les idées et sans croire que l'auteur a vu et admiré à Gand des panneaux de Van Eyck qui sont à Berlin.

De nombreuses reproductions, d'après les excellentes photographies de la maison Alinari de Florence, documentent graphiquement ce beau et bon volume que l'on quitte ayant beaucoup appris, avec des idées saines autant qu'élevées sur l'art religieux. C'est un plaisir, un enseignement que je dois à M. l'abbé Broussolle et dont je suis heureux de le pouvoir remercier publiquement.

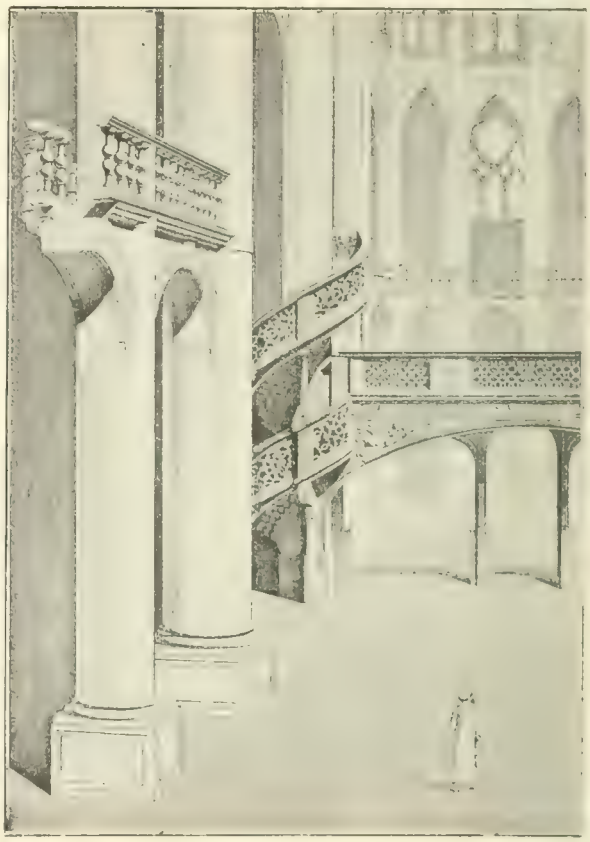
Henri CHABEUF.

LES ARCHIVES DE LA COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES, par A. PERRAULT-DABOT, Paris, Lechevalier, 1900.

L'ÉTAT DES MONUMENTS HISTORIQUES, par L. PATÉ, Paris, Picard, 1900.

CRÉÉE en 1837 et réorganisée en 1889, la *Commission des monuments historiques* a bien mérité de la patrie. Les incomparables monuments anciens dont la France est si riche étaient, au commencement de ce siècle, bien exposés à diparaître. Le premier cri d'alarme fut poussé, en 1831, par feu Vitet dans un mémorable rapport adressé au ministre de l'Intérieur. Vitet, et après lui, Mérimée, furent les sauveurs des monuments incomparables du moyen âge et de la Renaissance dont la conservation est à présent assurée.

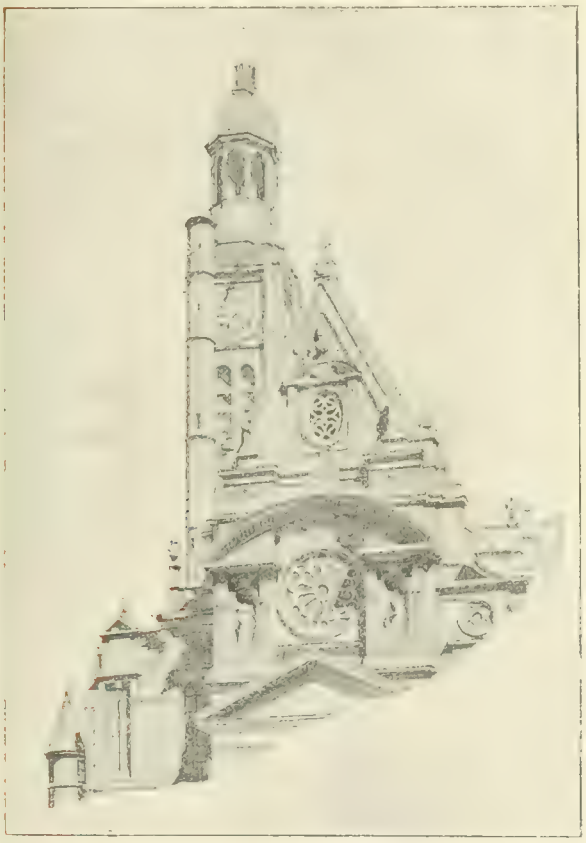
La Commission a opéré le classement et assuré la restauration des monuments de tout style qui couvrent le sol de la Gaule et des colonies. Elle a constitué pour leur garde et leur étude un groupe de protecteurs éclairés, tels que Ch. Lenormand, F. de Lasteyrie, A. de Longpérier, Guilhermy, J. Quicherat, du Sommerard, A. Darcel, L. Courajod. Elle a amassé en même



Jubé de Saint-Étienne du Mont à Paris.

temps ses précieuses *Archives*, qui sont présentement publiées sous la direction de M. Perrault-Dabot. Celles-ci comprennent une collection de photographies prises avant restauration, comptant environ 25000 pièces, dont plus de 3000 sont mises à la disposition du public. Elle possède, en outre, de remarquables relevés d'architectes. Dès 1845, Vaudoyer relevait les célèbres maisons d'Orléans, de Cluny, de Troyes, de Provins, de Rouen, de Perpignan, de Dijon, de Tours, de Vienne et de la Vendée ; à ces relevés s'ajoutèrent les dessins de grands monuments, notamment des cathédrales, dues à Boeswilwald, à Duban, à Lassus, à Questel, à Abadie, à Ru-

prich-Robert, etc. Amassés en un demi-siècle, ces dessins forment un trésor graphique de plus de 12000 pièces de valeur,sous la garde de la *Commission des monuments historiques*, sans compter de nombreuses reproductions de peintures murales qui sont au Trocadéro, avec les précieux dessins de Viollet-le-Duc. En outre, une bibliothèque contenant 3000 ouvrages spéciaux, est ouverte aux chercheurs.



Façade de Saint-Étienne du Mont à Paris.

La publication des principaux documents des *Archives* fut commencée en 1852 ; en 28 ans on mit sur pied 4 volumes ; cette publication se complète, en ce moment, par l'impression de 5 volumes in-folio de 100 pl. chacun. Trois volumes ont paru déjà ; le 4e est sous presse.

L. C.

LES SCULPTURES EN PLEIN AIR A BRUXELLES, guide explicatif, par Pol. MEIRSSCHAUT. Édition de luxe.— Un vol. in-8° de XVI-212 pp., illustré de 121 photogravures en teintes variées. Brugland, Bruxelles, 1901. — Prix : fr. 7,50 (1).

1. En vue de permettre aux Administrations communales et aux Établissements d'instruction de donner cet ouvrage en prix, il en a été fait une édition ordinaire à 5 francs l'exemplaire.

Aux bonnes époques de l'art monumental, la statuaire faisait partie intégrante des édifices. C'est quand elle se greffe à l'architecture qu'elle prend sa plus haute expression et qu'elle est le mieux comprise du public. Ainsi l'entendait-on sous Périclès comme sous saint Louis. La Renaissance, en divisant les arts et en créant les genres distincts cultivés par les virtuoses au nom de l'art pour l'art, a fini par donner naissance à une statuaire sans destination, qu'on ne saurait où remiser, si l'on n'avait créé pour elles des asiles de charité, qu'on appelle des musées.

Celles qu'on a laissé errer sur les places publiques ont souvent l'air dépaysé, à moins qu'elles ne soient fortement empreintes et affectées à un usage monumental.

A cet égard de grands progrès se sont accomplis au cours du siècle qui vient de finir, et nous arrivons à une époque, où se refait l'union entre la sculpture et l'architecture. C'est ce progrès que l'on peut suivre en France surtout et constater à Bruxelles aussi, en comparant par exemple le parc avec le square du Sablon.

Quoiqu'il en soit, rien de plus intéressant que le recueil fort joliment illustré, que M. P. Meirsschaut a consacré à la sculpture en plein air, qui décore les monuments et promenades de Bruxelles, et auxquels on doit l'aspect pittoresque du Petit Sablon, du Jardin botanique, du Quartier Nord-Est, de l'Avenue Louise, ainsi que la décoration sculpturale des monuments publics les plus récents, surtout de l'Hôtel de Ville et des Maisons de la Grand'Place.

L'auteur passe en revue plus de 700 œuvres dues à 146 sculpteurs appartenant à trois siècles. M. Meirsschaut conduit le flâneur d'abord au Parc, où 48 sculptures (quelques-unes sont absolument ignorées du public) se cachent dans la verdure ; puis au Palais des Académies, au palais des Beaux-Arts, au Petit Sablon, avec son panthéon national ; à la Colonne du Congrès ; à l'église Sainte-Gudule, etc. Deux chapitres ont pour objet la Grand'Place et son merveilleux cadre, qui se compose d'une trentaine de maisons de Corporations.

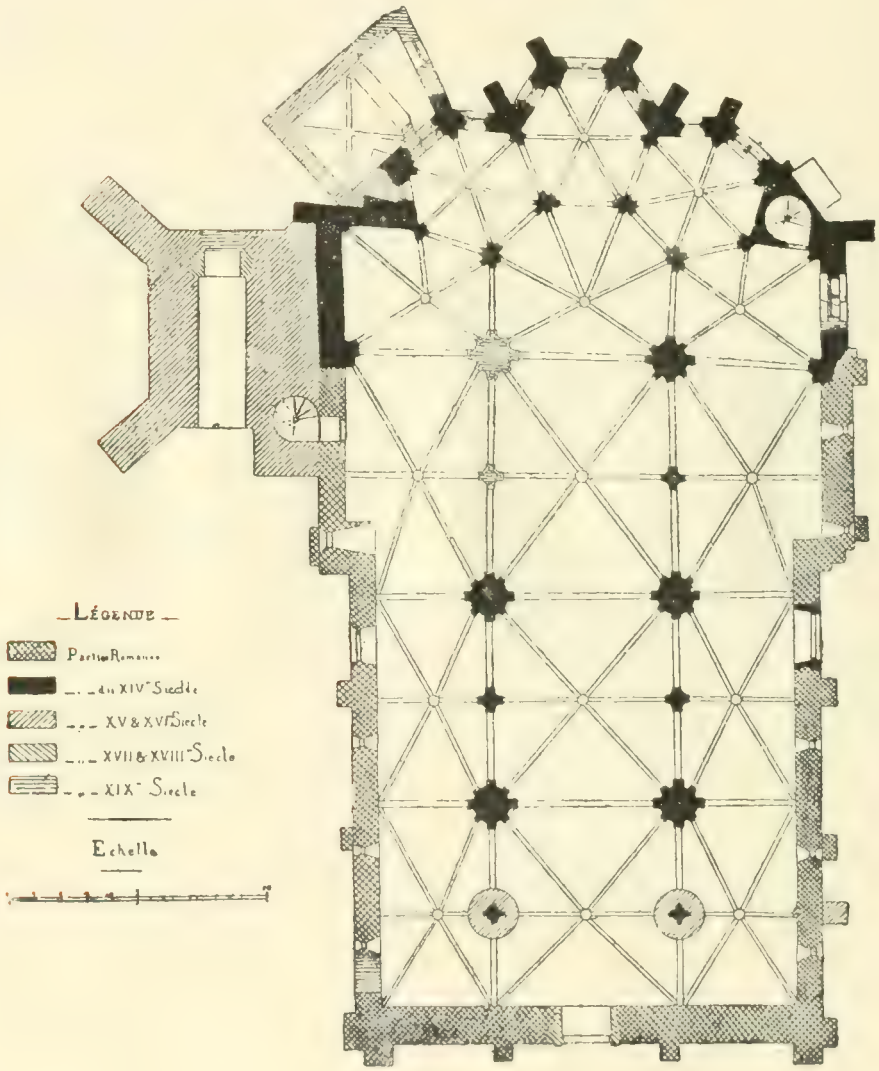
L. C.

UZESTE ET CLÉMENT V, par l'abbé LE BRUN. — Bordeaux, Foret, 1899, in-8°, 175 pp. illustrées.

Uzeste est célèbre pour avoir été probablement le berceau (1) et avoir reçu la sépulture d'un pape, dont la mémoire, salie par les

1. Si ce n'est Uzeste, c'est la paroisse voisine de Villandrant.

ennemis de l'Église, est aujourd'hui presqu'entièrement réhabilitée. Uzeste possède, en outre, une église fort remarquable. L'histoire de la paroisse et la monographie de l'église ont été traitées dans ce livre, qui a vu sa seconde édition, chose bien rare pour une publication de l'espèce. C'est que son auteur est un bon écrivain, et qu'il a eu pour collaborateur un maître en archéologie, M. Brutails, bien connu de nos lecteurs. Celui-ci leur a fourni quelques pages de description technique qui sont des modèles de clarté et de précision. Le texte de M. Br. nous montre sans obscurité des choses qu'il ne semble possible d'exprimer que par le dessin ; il est vrai que quelques vignettes auraient pu remplacer de longues pages, mais nous aurions perdu ces



Plan de l'église d'Uzeste.

pages, qui sont d'un virtuose dans l'art de décrire les formes.

Sur les fondements d'un oratoire roman, dont on a retrouvé la crypte, Clément V éleva, au XIVe siècle, l'église d'Uzeste, dont le chevet épouse la forme semi-circulaire de l'abside primitive. Cet édifice, classé parmi les monuments historiques, est gracieux et intéressant. Il est dominé, presque écrasé par une tour carrée puissante, un peu lourde à sa base, couronnée d'élégantes balustrades, percée de jolies fenêtres, couverte d'une flèche en pierre, aux huit arêtes fleuronnées, un peu légères pour la tour.

Le plan est original : les trois chapelles du chevet sont greffées directement sur l'abside ; ou, si l'on veut, le déambulatoire et les absidioles à trois pans qui le bordent sont compris sous les mêmes voûtes à six compartiments que sé-

parent des doubleaux dirigés dans le prolongement des rayons de la courbe du chœur. En outre des voûtes nervées à doubleaux de recoupement couvrent les travées de la grande nef, posant sur des piles alternativement fortes et faibles, flanquées de sveltes colonnettes. Les voûtes de ce système ont été généralement combinées avec des voûtes de bas-côtés carrées et deux fois plus nombreuses. Ici, chose curieuse, les voûtes des collatéraux sont du même système que celles des nefs et, par suite, très allongées. Il en résulte dans la projection horizontale des nervures autour des piles, de grandes inégalités dans les angles compris entre les plans de direction de ces nervures et, par suite, des complications dans les retombées qui s'égrènent, comme dit M. Brutails, à différents niveaux, et ont été réalisés par des expédients divers. Il y a là de curieuses combinaisons, que M. Brutails analyse d'une manière serrée, avec la lucidité qui le caractérise.

M. l'abbé Brun nous décrit en détail son église dont il est épris, ainsi que le tombeau de Clément V avec la statue couchée, malheureusement décapitée par les Vandales, et diverses sculptures, notamment une statue romane d'un évêque bénissant, et celle de la belle Vierge tant vénérée des pèlerins, puis détruite par les Huguenots et dont M. le curé Brun a recueilli les débris épars. Il a pu reconstituer cette intéressante statue du XIIIe siècle, qualifiée en 1623 par l'archevêque de Bordeaux, de « désagréable et indécente ». Signalons encore une belle porte historiée, avec rosace élégante, des clefs de voûte et des chapiteaux à sujets symboliques, et des marques de tâcherons du XIIe et du XIIIe siècle.

L. C.

HISTOIRE DE LA CATHÉDRALE DE NOYON, par Eug. Lefèvre-Pontalis. Paris, 1900, Bibl. de l'Ecole des Chartes.

La monographie que nous annonçons est une des plus remarquables parmi les études de l'espèce que nous aimons tant à enregistrer. Elle est due au nouveau Directeur de la Société française d'archéologie.

Une gracieuse légende rapporte que la première cathédrale de Noyon, bâtie par saint Éloi, étant devenue la proie des flammes en 676, la vierge Godeberte arrêta l'incendie d'un signe de croix. Sans doute la sainte fut appelée un peu tard ; car saint Mummolin (✠ 685), selon M. Lefèvre-Pontalis, eut à reconstruire une seconde cathédrale entière, dans laquelle Charlemagne fut sacré en 768. Détruite par les Normands au siècle suivant, elle fut probablement relevée de ses ruines au commencement du Xe siècle et reconstruite encore par Hardouin de Croy, dans la première moitié du XIe siècle ; elle fut enveloppée dans l'incendie qui réduisit en cendres presque toute la ville de Noyon en 1131. Enfin, Simon de Vermandois se mit à l'œuvre pour élever l'édifice dont une partie subsiste : c'est ce que notre savant auteur établit à l'encontre de Levasseur et de Vitet. Quoi qu'en ait pensé ce dernier, le chevet actuel de N.-D. de Noyon devait être à peu près terminé en 1157, lorsqu'eut lieu la déposition dans une nouvelle châsse des ossements de saint Éloi. L'architecture du chœur corrobore les déductions tirées de l'histoire. M. L.-P. fait remarquer l'analogie étroite de cette construction avec l'abside de Saint-Germain-des Prés (1163) et avec quelques autres constructions du milieu du XIIe s., notamment l'église de Dommartin, consacrée en 1163.

Baudouin II fit bâtir la salle du Trésor et commença les travaux du transept, qui furent terminés vers 1170. Renaud, successeur de Baudouin II, reprit vers 1180 les travaux de la nef. Étienne de Nemours a dû trouver en 1188 la nef presque achevée avec ses bas-côtés ; à partir de cette époque on constate une reprise ; le décor se modifie alors et comporte de nouvelles espèces végétales que notre collaborateur M. Lambin étudiera prochainement dans nos colonnes. Les proportions s'allongent, les piles deviennent moins trapues, mais l'ordonnance antérieure est respectée et présente le prototype de celle de la cathédrale de Senlis, consacrée en 1191 et de celle de Laon.

Ce n'est qu'au milieu du XIIIe siècle que s'édifia le cloître. L'incendie de 1293 ne détruisit qu'une partie de la cathédrale, avec le cloître et la salle capitulaire, savoir la charpente, les voûtes et l'arc triomphal. M. L.-P., par une judicieuse critique, rectifie ici les erreurs des annalistes. Après ce sinistre eut lieu le remaniement du triple portail de la façade, la reconstruction sur plan barlong des voûtes de la nef et celle des arcs-boutants dont le nombre fut doublé. La grosse tour du Nord commencée alors fut terminée en 1320. Enfin, vers 1333, furent édifiés les deux éperons bâtis en dehors du porche pour contrebuter les voûtes. L'église fut flanquée de chapelles latérales au cours du XIVe siècle.

Nous ne suivrons pas le savant monographe dans l'étude critique très serrée qu'il continue à faire de l'histoire d'un des plus importants monuments de la France au moyen âge. Il redresse des erreurs, précise des points douteux, apporte des données nouvelles, et nous fait regretter que, par cinq fois déjà, l'on ait prématurément entrepris, sans y être assez préparé, l'étude d'ensemble qui aurait dû lui être réservée. Il a cru devoir

se contenter d'un modeste mais substantiel mémoire où, durant cent pages, il étudie la vieille cathédrale sous tous ses aspects, et cette étude captive par la précision de son contenu, bien qu'elle soit menée tout d'une haleine, sans l'ombre d'une subdivision, d'un sous-titre, d'un simple blanc entre les alinéas.

Les croisillons du transept de Noyon furent arrondis comme ceux de la cathédrale de Tournai, qui portent l'empreinte d'un style plus archaïque, car leur construction remonte au second tiers du XIIe siècle. « L'influence germanique se fit donc sentir dans le plan du transept de Notre-Dame de Noyon, comme dans certains clochers du Vermandois et de la Champagne ; mais si les croisillons arrondis de plusieurs églises des bords du Rhin, comme celles des Saints-Apôtres et de Sainte-Marie du Capitole à Cologne, sont antérieurs à ceux de Tournai, il est juste de faire observer que cette forme dérive du plan des chapelles trichores élevées à Rome par les premiers chrétiens (1). »

M. L.-P. cite ici les chapelles à absides trifoliées de Saint-Sixte, de Saint-Soter et de Sainte-Symphorose à Rome, celles d'Algérie et de Tunis, signalées par M. Gsell, celles de Saint-Laurent de Grenoble (2), de Germigny-les-Prés, de Saint-Satire de Milan, de Saint-Michel-d'Aiguilhe au Puy, etc. Il rappelle enfin que l'abbatiale de Saint-Lucien de Beauvais (1er quart du XIIe s.) présentait également des croisillons arrondis. De même il établit la filiation de cette forme caractéristique, depuis Rome et le premier siècle chrétien jusqu'au XIe siècle, et l'on ne voit pas ce qui l'empêche de conclure, comme j'ai cru pouvoir le faire à propos de Tournai (3), que le groupe si caractérisé d'églises romanes du Nord de la France, auquel appartient Tournai, pourrait dériver en ligne droite du style lombard au même titre que les églises du Rhin. Ce groupe a ses caractères propres, distincts du rhénan ; il peut devoir directement à la Lombardie les traits qui l'apparentent à l'école rhénane, et l'on ne nous a jamais montré clairement les traces de l'influence de celle-ci sur les premiers.

L'alternance de colonnes et de piles cruciformes, par exemple, que le savant maître attribue à cette influence « germanique..... ou normande » a pu être empruntée, comme il l'observe lui-même, aux constructeurs lombards ; je note avec plaisir cette remarque, et cette autre, que la dite alternance fut appliquée peut-être pour la première fois (en France) dans la nef de l'abbatiale de Jumièges (1067). On la retrouve à N.-D. du Pré au Mans, à Saint-Nazaire de Carcassonne comme à Soignies en Belgique, et en Angleterre.

L. C.

1. Lefèvre-Pontalis, *Ouv. cit.*, p. 17.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 75.
3. *Ibid.*, année 1893, p. 216.

L'abondance des matières nous oblige à ajourner, quoique composés, plusieurs articles bibliographiques, notamment le compte rendu par M. Chabeuf de la belle *Histoire de Saint-Bénigne de Dijon*, par M. le chan. Chomton.

Périodiques.

L'ART ET L'AUTEL. (N° 1, mai 1901.)

C'EST le titre d'une nouvelle revue illustrée, fondée pour la rénovation de l'art chrétien et qui se propose de combattre le mauvais goût presque général des œuvres d'art religieux contemporaines pour y substituer en architecture, en sculpture, en peinture et en musique un style plus pur et plus artistique. Les divers articles de ce premier numéro sont consacrés surtout à exposer ce programme sous ses différentes formes.

Revue d'archéologie poitevine. — Ce périodique, dû à l'initiative de notre regretté collaborateur Mgr Barbier de Montault, est tout plein de ses savantes communications. Signalons les dernières que nous aurons l'occasion d'y rencontrer. C'est d'abord une note sur une applique d'émail champlevé du XIIIe siècle ; elle méritait d'être signalée, mais elle est d'un caractère banal comme tant d'œuvres de Limoges. L'érudit prélat, comme feu de Linas, son émule, fait ressortir le contraste qui s'accuse entre de nombreux objets mercantiles et sans destination à priori, sortis des mains d'émailleurs limousins, et les travaux originaux et de grande envergure auxquels se livraient leurs confrères des bords du Rhin. — Plus loin nous trouvons une communication d'ordre liturgique sur la prière « Avete » pour les défunts et la description succincte d'un missel poitevin du XVe siècle, puis l'inventaire de l'église de Lonzy en 1624.

Mgr Barbier de Montault a fait école, et c'est dans le même esprit scientifique qui caractérise ses travaux, que sont conçues les notices de ses collaborateurs : l'*Encensoir de Varennes*, par M. J.-B. de la Rennerie, *Un Reliquaire-cœur* à Poitiers, par M. de Fredilly, *Un architecte loudunois* au XVIIe siècle par Dom Rasquin.

Semaine religieuse de Soissons et Laon. — A propos des cloches de Charly-sur-Marne, M. Jos. Berthelé donne une intéressante leçon de paléographie à M.L.B. (n° du 26 janvier 1901).

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Adam (L'abbé A.), Avoine (J.), de Beaurepaire (C.-E.-G. et J.), Boscq de Beaumont (G.), et Bouillet (l'abbé), etc. — La Normandie monumentale et pittoresque. Édifices publics, églises, chateaux, manoirs, etc. Manche, 1re et 2e parties.— Gr. in-folio avec grav. et 96 pl.

Alcanter de Brahm. — L'église Saint-Julien-le-Pauvre, dans *Le Parisien de Paris*, 1898, n° 89.

Alis (R.-L.). — Histoire de la ville, du chateau et des seigneurs de Caumont. — In-8°, Agen, Ferran ; Saint-Colomb, au Presbytère.

Allemagne (H.-R.-d'). — Un bassin de Hugues IV, roi de Chypre et de Jérusalem (1324-1359). — In-8°, avec fig. et planches. Paris, Leroux.

Babeau (A.). — Le Musée de Troyes. — In-8° avec 11 gr. Paris, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Barbier de Montault (Mgr X.). — Le trésor liturgique de Cherves en Angoumois. — In-4°, Angoulème, Constantin.

Bazin (A.). — Notice historique et descriptive de l'église Saint-Paul-Saint-Louis. — In-16, 163 pp. Paris, Leroy. Prix : 2. 50 fr.

Bertaux (Émile). — Les saints Louis dans l'art italien, dans la *Revue des deux Mondes*, 1er avril 1900, p. 616.

Bonno (L'abbé A.). — La collégiale royale de Saint-Martin de Champeaux, dans le *Bull. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Provins*, III, pp. 55-84 et tirage à part.

Boucher (G.). — Saint-Étienne de Niort. — In-8°, et 7 grav. Ligugé, Bluté.

Bouillet (L'abbé). — Au pays du frère Hugo, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, avril 1900.

Le même. — Les églises paroissiales de Paris. V : *La Sainte Chapelle*. VI : *Notre-Dame d'Auteuil*. — II fasc. gr. in-8°, Paris.

Le même. — Les églises paroissiales de Paris. VIII, Saint-Germain-l'Auxerrois. — In-8°, avec grav. Paris, Rondelet.

Brandicourt (V.). — Les labyrinthes d'église, — dans le *Cosmos*, 13 janv. 1900.

Braquehaye (C.). — Documents pour servir a l'histoire des arts en Guyenne. T. III. Les peintres de l'hotel-de-ville de Bordeaux et des entrées royales depuis 1525.— In-8°, 314 pp. et planches hors texte. Paris, Plon, Nourrit et Cie. Bordeaux, Feret et fils.

* Broussolle (M. l'abbé),— Huysmans (J. K.). — La jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne. — Paris, H. Oudin, 1901.

* Cabrol (Le R. P. dom F.). — Le livre de la prière antique. — In-12, XVII-573 pp. Paris, Oudin, 1900.

Canat de Chizy (N.). — Études sur le service des travaux publics et spécialement sur la charge de maitre des œuvres en Bourgogne, sous les ducs de la race de Valois (1363-1477). — In-8°, Caen, Delesques.

Carot (H.). — Vitraux des églises de Paris. Commission du vieux Paris. Procès-verbal de 1898, N° 3, p. 4-5 ; N° 4, p. 3-7 ; N° 9, p. 1-2.

Chevalier (Le chan. Ul.). — Étude critique de l'origine du S. Suaire de Lirey-Chambery. Turin. — In-8°, Paris, Picard.

Le même. — Le Sanctuaire de Turin est-il l'original ou une copie. — In-8°. Chambery, Menard.

* Chevalier (V.).—Les rues de Romans. fragments historiques. — les consuls de Romans.

Le même. — L'abbaye de Notre-Dame de Valcroissant, au diocèse de Die. — In-8°, Valence.

* Chomton (L'abbé L.). — Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon. — In 4° de 470 pages avec trente planches hors texte.

Coutan. — L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons aux XIe et XIIe siècles, dans le *Bulletin monumental*, 1899, N° 2.

Crocodiles empaillés dans les églises, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 7 août 1899.

Daux (L'abbé C.). — Le pèlerinage a Compostelle et la confrérie de Mgr Saint-Jacques de Moissac (1523-1671-1830). — In-8°, XVIII-351 pp. avec planches, chansons notées et carte routière. Paris, Champion.

* Delamain (Ph.).—Inventaire des meubles du chateau de Jarnac, une héliogravure. — In-4° de XVIII-121 pages, 1900. Niort, Chanzot,

Denais (J.). — Monographie de la cathédrale d'Angers. — In-8°, de 499 pp. 7 planches, 1 plan. Paris, 1899.

* Delmond. — Compte d'apothicaire de 1766 à 1777, dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, pp. 613-617, 1900.

* Desvaux (L'abbé A.)— Le mobilier d'art du Val-Dieu. Mortagne, G. Meaux, 1901.— Excursion archéologique a Bellère. Alençon, A. Manier, 1900.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Didiot (J.). — Le culte oriental de saint Julien du Mans, dans la *Revue historique et archéolog. du Maine*. 4e livraison 1899.

Dimier (L.). — Benvenuto Cellini a la cour de France, dans la *Revue archéolog.*, 3e série, XXXII, pp. 241-276.

Douais (G.). — Sculptures bitterroises du XIVe siècle. (Essai d'explication). — In-8°, avec fig. Toulouse, imp. Chauvin.

Dufour (A.). — Saint-Spire de Corbeil. Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, dans l'*Album archéologique*, 1er fasc.

Duplessy (L'abbé E.). — Paris religieux. Guide artistique, historique et pratique dans les églises, chapelles, pèlerinages et œuvres. — In-12, 531 pp. Paris.

Gibard (J.). — Les verrières de l'église de Virginy. — In-8°, Lille, Masson.

Gout (P.). — L'histoire de l'architecture française au Mont Saint-Michel. — In-8°, 20 pl. Paris, Aulanier.

Guédy (H.), et **Viatte** (J.). — Étude monographique pour servir a la restauration de l'abbaye de Jumièges, présentée au salon de 1899.— In-8°, Parthenay, Raymond.

* **Guibert** (Louis). — Livre de raison de Jean de Mateau, de Goulles (1729-1740), dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, pp. 508-515, 1900.

* **Le même.**—Livres de comptes de la famille Maufle (1740-1825),dans le *Bullet. de la Soc. arch. de Brive*, pp. 516-520, 1900.

* **Hachette.** — Le dix-neuvième siècle, les mœurs, les arts, les idées. — Grand in 4°. Paris, 1901.

* Inventaire de l'église de Villette, an II (1793), dans le *Recueil de mémoires et documents de l'Académie de la Val d'Isère*, Moutiers, pp. 360-362, 1900.

* **Le Brun**(L'Abbé).—Uzeste et Clément V. In-8° 175 pp. illustrées. — Bordeaux, Foret, 1899.

* **Lefèbvre Pontalis**(B.).— Histoire de la cathédrale de Noyon. Bibl. de l'École des Chartes. Paris, 1900.

* Le salaire de la trahison de Judas. Le crucifix. — Broch., Imprimerie Marseillaise, 1901.

* **Mazerolle.** — Travaux exécutés par du Rif, maître sculpteur, dans les salles du couvent des Grands Augustins (Paris, 1734), Paris, Plon, 1901.

Merlet (R.). — L'ancienne chapelle de Notre-Dame-sous-Terre et les puits des Saints-Forts dans la crypte de la cathédrale de Chartres. — Brochure. (Extrait des *Annales du Congrès archéol.*, 1900).

Molinier (Émile). — Histoire générale des arts appliqués a l'industrie du Ve au XVIIe siècle. T. I : Le mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles. — Gr. in-4°, XI-274 p. avec grav. et pl. Paris, Levy.

Morel (L'abbé E.). — Cartulaire de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne. — In-4°, et fig. III fasc. Compiègne, Lefèbre.

Mouget (C.). — La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne. — Grand in-8°, avec fig. T. Ier. Montreuil-sur-Mer, Impr. Notre-Dame-des-Prés.

Mowat (R.). — Bas-relief représentant Saint-Julien-le-Pauvre, et statue en terre cuite trouvée dans les fouilles de Saint-Julien-le-Pauvre, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1898, pp. 313-316.

Mortet (V.). — Notes historiques et archéologiques sur la cathédrale et le palais archiépiscopal de Narbonne, dans les *Annales du Midi*, n° 44 (1899). In-8°, de 350 pp. Paris, Picard.

Muller (L'abbé E.). — Boite d'ivoire du XIIe siècle de Braine-le-Comte, dans *Notes d'art et d'archéologie*, avril 1900.

Müntz (E.), membre de l'Institut. — Florence et la Toscane. — Un beau volume in-8° jésus, illustré de 300 gravures, broché, 15 fr. : relié, 20 fr. Hachette et Cie, Paris.

Nau (F.). — Le croisé lorrain Godefroy de Ascha, d'après deux documents du XIIe siècle, dans *Journal asiatique*, novembre-décembre 1899.

Pas (J. de). — Les volets de retable peints par Hans Memling pour l'abbaye de Saint-Bertin a Saint-Omer. — In-8°. Saint-Omer, d'Homont.

***Paté**(L.).—L'État des monuments historiques. Paris, Picard, 1900.

Pèlerinage de Greffin Affayart, 1533-1537.

* **Perrault-Dabot**(A.).—Les archives de la commission des monuments historiques. Paris, Lechevalier, 1900.

Pottier (F.). — Les cuves baptismales en plomb du diocèse de Montauban, dans le *Bull. de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*. (4e trimestre).

* **Renard** (E). et **Pris-Paquot.** — Répertoire général des collectionneurs et des principaux artistes, lettrés, savants et curieux de la France, la Belgique et la Suisse,avec un avant-propos. In-12 de XXVI-708 pages. Paris, 1901.

* **Rohault de Fleury** (C.) (continué par son fils). — Les Saints de la messe et leurs monuments. VIIe vol. : saint Pierre, saint Paul, saint Philippe, saint Jacques-le-mineur. — In-4°, à 2 col. avec grav. Paris, Motteroz.

Triger (R.). — NOTICES SUR LA CATHÉDRALE DE SÉEZ. — Brochure. (Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XLVII, 1900.)

Trouet (L'abbé). — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE LARCHANT. — Brochure. (Extrait de *Bull. d'hist. et d'archéol. du diocèse de Meaux.*)

Viatte (Jules). — L'ÉGLISE SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE, MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ET SES ENVIRONS. — In-8°, 54 pp. 14 pl. Paris, Em. Paul et fils, et Guillemin.

Allemagne.

Bauer (B.). — DER TEMPELBERG IN JERUSALEM UND SEINE HEILIGTÜMER. — In-8° et fig. Einsiedeln, Benziger und C°.

Beltrami (Luca). — LA CHARTREUSE DE PAVIE ; HISTOIRE (1396-1895) ET DESCRIPTION. — In-16, 12 pl. Milan, Ulrich Hoepli.

Bertram (A.). — LA CONSTRUCTION DE LA CATHÉDRALE D'HILDESHEIM, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 4, 5, 6, 7.

Graus (J.). — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, RETABLE SCULPTÉ DE 1513, CONSERVÉ A PONTEBBA, dans *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. XXVI (1900), fasc. 2.

Hager (G.). — L'HÔPITAL GOTHIQUE DE BRAUNAU SUR L'INN, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 5.

Hoffmann (J.). — L'ARCHITECTURE GOTHIQUE EN WESTPHALIE AUX XVIIe et XVIIIe SIÈCLES, dans *Zeitschrift für christliche Kunst.* 3e liv. XIIe année 1899.

Lœw (A.). — VITRAUX de SAINTE-MADELEINE DE JUDENBURG (STYRIE), dans *Mittheilungen der K.K. Central-Commission*, t. XXVI (1900), 2e fasc.

Meier (P.-J.) — LA CRYPTE DE LA CATHÉDRALE D'HILDESHEIM, dans *Zeitschrift für christliche Kunst.* XIIe année (1899), fasc. 4.

Neuwirth (J.). — PEINTURE MURALE REPRÉSENTANT LA SYNAGOGUE A LA CATHÉDRALE D'HILDESHEIM, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 6.

Pauls (E.). — LE SARCOPHAGE DE PROSERPINE A AIX ET LA LÉGENDE DE L'ENSEVELISSEMENT DE CHARLEMAGNE, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* XXI.

Angleterre.

Blomfielt (R.). — A HISTORY OF RENAISSANCE ARCHITECTURE IN ENGLAND, 1500-1800, — 2 vol. in-8°. London, Bell.

Bond (Francis). — ENGLISH CATHEDRALS, ILLUSTRATED. — Philadelphia, J.-B. Lippincott and C°.

Clement (Clara-Erskine). — ANGELS IN ART. — In-8°. London, Nutt.

Le même. — SAINTS IN ART. — In-8°. London, Nutt.

Cruttwell (Maud). — LUCA SIGNORELLI. — In-8°. London, Bell.

St. John Hope (W.-H.). — ENGLISH ALTARS FROM ILLUMINATED MANUSCRIPTS. WITH DESCRIPTIVE NOTES. — In- folio. London, Longmans.

Faesey (H. J.). — WESTMINSTER ABBEY, HISTORICALLY DESCRIBED : WITH AN ACCOUNT OF THE ABBEY-BUILDINGS BY J.-T. MICKLETHWAITE ; AND AN APPENDIX ON THE MEDIAEVAL MONUMENTS BY E. BELL. — In-4°, 75 pl, London, Macmillan.

Hurll (Estelle M.) — MADONNA IN ART. — In-8°. London, Nutt.

Longfellow (W. Pitt Preble). — THE COLUMN AND THE ARCH ; ESSAYS ON ARCHITECTURAL HISTORY. — In-8°, New York, C°. Scribner's Sons.

Massé (H. J. L. J.). — CATHEDRAL CHURCH OF GLOUCESTER. DESCRIPTION OF FABRIC, HIST. OF SEF. — In-8°, London, Bell.

Matheson (G.) — STUDIES OF THE PORTRAIT OF CHRIST. — In-8°. London. Hodder et Son.

Moore (C. H.). — DEVELOPMENT AND CHARACTER OF GOTHIC ARCHITECTURE. — In-8°, 152 fig. 2 edit. rew. London, Macmillan.

Prinzivalli (V.). — ECCLESIASTICAL ART IN THE LATERAN MUSEUM AT ROME, dans *American ecclesiastical Review*, octobre 1899.

Rose G. Kingsley (A.). — A HISTORY OF FRENCH ART, 1400-1899. — In-8°. Londres, Longmans Green and C°.

Williamson (G. C.). — BERNARDINO LUINI. — In-8°. London, Bell.

Italie.

Allen (TH.-W.). — CODICES GRAECI ET LATINI PHOTOGRAPHICE DEPICTI DUCE S. DE VRIES. III PLATO, CODEX OXONIENSIS CLARKIANUS 39, SAEC. IX (an. 895) PARS II. — In-fol. Lugd. Batav. A.-W. Sythoff.

Cesari (Car.). — INTORNO AD ALCUNE ANOMALIE DELLO STILE LOMBARDO. — In-8°. Modena, Soliani.

De Waal. — ENCOLPIUM DU MUSÉE DU CAMPOSANTO, dans *Römische Quartalschrift*, 2e et 3e trimestres, 1899.

IL CAMPOSANTO DI PISA, dans *Civilta cattolica*, 7 octobre, 1899.

* INVENTARIO DELLE ARMI E DELLE MONIZIONI DA GUERRA CONSEGNATE A GIUSEPPE SCARABELLI, SENIORE DEL DUCA ALESSANDRO II PICO, dans le *Giornale araldico.* Pise, pp. 237-238, 1899.

Marzo (G. di). — LA PITTURA IN PALERMO NEL RINASCIMENTO. — In-8°. Palermo, Alberto Reber.

Chronique. SOMMAIRE : LÉON XIII ET LE CHANT GRÉGORIEN. — PLAIN CHANT : le monopole des éditeurs liturgiques. — RESTAURATIONS : cathédrale de Rouen ; Monuments belges : Soignies, Bruges, Hoogstraeten, Châtelet, Enghien, Diest, Binche, etc. — NOUVELLES. — NÉCROLOGIE.

Léon XIII et le chant Grégorien.

NOS lecteurs sont pour la plupart de ceux qui se sont intéressés avec la plus vive sympathie aux belles études de Dom Pothier sur l'ancien chant grégorien et à la réforme introduite par les PP. Bénédictins dans la musique liturgique. Nulle œuvre d'art chrétien plus haute et plus méritoire n'a été accomplie au cours du XIXe siècle. Mais ce retour aux meilleures traditions, s'il était partout réalisable au début dans les cloîtres, n'était pas moins désirable dans les églises séculières, où il a rencontré tant d'obstacles. Nous, chrétiens d'une génération qui s'en va, nous désespérions de voir s'accomplir de notre vivant ce progrès tant souhaité, et dont le spectacle semblait réservé à une génération ultérieure. Grâce à S. S. Léon XIII, nous verrons du moins les préludes de la réforme. C'est ce que semble du moins nous promettre le bref suivant adressé par le Souverain Pontife au révérendissime Dom Delatre. C'est pour l'éminent abbé de Solesmes et pour les religieux de la célèbre abbaye, un heureux événement dont nous les félicitons.

LÉON XIII, PAPE,

Cher Fils,

Salut et bénédiction apostolique.

Nous connaissons et avons loué, en d'autres circonstances, les efforts intelligents que vous avez déployés dans la science de ces chants sacrés qui doivent être rapportés à Grégoire le Grand, leur auteur, d'après la tradition.

De même, Nous ne pouvons qu'approuver les travaux si laborieux et si persévérants que vous avez consacrés à rechercher et à répandre les anciens monuments de ce genre. Les fruits divers de ces labeurs, Nous les voyons contenus dans ces volumes assez nombreux que vous Nous avez adressés à diverses époques et que Nous avons reçus comme un bien agréable présent.

Ces ouvrages, — nous l'avons appris, — sont désormais largement répandus au grand jour, frappent les yeux du public et sont, en beaucoup d'endroits, d'un quotidien usage. Tout le zèle dépensé dans l'illustration et la propagation de cette compagne et auxiliaire des rites sacrés doit être loué, non seulement à cause du talent et de l'ingéniosité qui s'y emploient, mais encore, — ce qui importe bien davantage, — à cause du développement que l'on en espère pour le culte divin.

En effet, les chants grégoriens ont été composés avec beaucoup d'habileté et de goût pour éclairer le sens des mots. Il existe dans ces chants, pourvu toutefois qu'ils ne soient pas mis en œuvre sans art, une suavité merveilleuse, mêlée de gravité, et qui, pénétrant facilement l'âme des auditeurs, peut très à propos faire naître en eux de pieux mouvements, et y nourrir des pensées salutaires.

Il convient donc que tous ceux, quels qu'il soient, surtout appartenant à l'un et à l'autre clergés, qui se sentent capables d'obtenir quelque résultat dans cette science ou dans cet art, y travaillent avec zèle et hardiment, chacun selon son pouvoir. Pourvu qu'on sauvegarde la charité mutuelle, la soumission et le respect qui sont dus à l'Église, les travaux d'un grand nombre d'hommes en une même matière peuvent produire beaucoup de fruits, ainsi que le firent jusqu'à ce jour vos propres études.

Comme gage des grâces divines, et aussi de Notre paternelle bienveillance, Nous accordons très affectueusement dans le Seigneur la bénédiction apostolique à vous, cher Fils, et à vos frères.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 17 mai 1901, en la vingt-quatrième année de Notre pontificat.

LÉON XIII, PAPE.

D'autre part on lit dans *Le XXe siècle.*

On a beaucoup parlé de la nomination d'une commission pour le plain-chant à Rome et les journaux ont tiré de cette nomination des conséquences qui ne sont d'accord ni avec la logique, ni avec la volonté du Souverain Pontife. Voici les faits.

Le privilège ou monopole de Pustet expirait au premier janvier de cette année, et toutes les instances de l'éditeur allemand pour obtenir une confirmation de son privilège ont échoué. Le Souverain Pontife a refusé le renouvellement du monopole, et à partir du 1er janvier tous les diocèses du monde sont libres d'adopter le chant qu'ils croiront le plus convenable pour eux. Il est clair que le chant des Bénédictins de France, autrement dit de Dom Pothier, édifié sur ce magnifique monument historique que l'on appelle la « Paléographie musicale », a pour lui la science et la tradition, mais il n'est pas toujours facile à un chef de diocèse de ne considérer que la question scientifique. D'autres exigences peuvent se faire jour et lui conseiller de conserver un chant, moins parfait par

exemple, mais qui ne l'obligera pas à un remaniement trop coûteux. Quoi qu'il en soit, liberté complète est laissée, et elle est si complète que Pustet ayant répandu le bruit que le Souverain Pontife, tout en déclarant laisser libres les évêques, désirait « *in petto* » l'adoption du chant de Ratisbonne, le Pape a fait démentir ces bruits et pris des mesures pour qu'ils ne se reproduisent pas.

Mais le diocèse de Rome n'est pas dans une condition différente des autres diocèses du monde, et la question du plain-chant se pose à Rome comme ailleurs. C'est précisément pour la résoudre que le Souverain Pontife a chargé le cardinal Respighi de nommer une commission spéciale qui lui ferait un rapport sur les différents plains-chants. Sur le rapport de cette Commission, le Pape décidera pour Rome et son district. Mais cette désignation ne regarde que Rome, et ce serait dépasser la pensée pontificale que de se croire obligé, dans un diocèse étranger, à suivre le chant que le Souverain Pontife aura adopté pour sa ville. Léon XIII n'a fait qu'user de la liberté qu'il laisse à tous, et n'a aucune envie de la limiter directement ou indirectement.

Je ne sais point quelle décision prendra la Commission romaine, mais cependant, si l'on considère sa composition, les études et les idées des personnalités qui en font partie, il semble presque certain que le chant de Pustet sera écarté, et que celui des bénédictins sera adopté.

La S. Congrégation des Rites a autorisé l'emploi de la lumière électrique dans les églises et les oratoires, mais seulement « *ad depellendas tenebras* ». Les cierges restent toujours le mode d'éclairage liturgique. La lumière électrique, si on l'emploie sous forme de petits globes, donne aux églises l'aspect d'une salle de théâtre.

Pour obvier à cet inconvénient, on propose de faire usage des bougies électriques, qui ressemblent, à s'y méprendre, à des cierges, n'ayant de plus que les autres qu'un éclat supérieur. Ainsi l'illumination des nefs ne constrasterait pas avec celle du chœur et des autels, et l'ensemble aurait la gravité requise dans la maison de Dieu.

Restaurations.

Le *Nouvelliste de Rouen*, du 24 février, nous donne les renseignements suivants sur la restauration de la cathédrale. Le Comité constitué par Mgr Sourrieu dans le but de provoquer une souscription publique destinée à aider à la restauration du grand portail de la cathédrale de Rouen, s'est réuni le 29 janvier 1901, avec l'approbation de Mgr Fuzet, archevêque de Rouen. Il a décidé de faire un nouvel appel à la générosité des catholiques. On sait que les travaux indispensables à la simple conservation du portail ont été évalués à 600,000 francs. La ville de Rouen s'est obligée à fournir une contribution de 100,000 francs, payable en dix annuités ; le département s'est engagé pour pareille somme, payable en cinq ans ; le diocèse, de son côté, a promis un concours de 100,000 francs à recueillir par voie de souscription ; l'État doit fournir le reste. Le Comité de souscription a recueilli, en 1898, 82,140 francs. Il ouvre une souscription pour les 17,860 francs qui restent à recueillir. Les souscriptions ont reçues : au secrétariat de l'archevêché, chez les membres du Comité, dans les presbytères et dans les bureaux des journaux du département qui voudront bien prêter leur concours.

Les monuments belges. — On s'occupe activement de la restauration de la collégiale romane de Saint-Vincent à Soignies. Les parements intérieurs des murs sont à nu, leur appareil grossier et leurs formes archaïques produisent un effet austère et étrange. On a démoli les voûtes à la romaine bandées au XVIIIe siècle sur la grande nef et sur les galeries des petites nefs à la place de l'antique plafond plat (1). On rétablit le plafond primitif en remplaçant les poutres de bois manquantes par des sommiers en ciment armé.

Rien de plus rudimentaire que les piles cylindriques en pierres à peine taillées, et que leurs chapiteaux, dont l'échine en tronc de cône rappelle le chapiteau dorique grec.

On a découvert dans le sol les bases des pilastres demi circulaires qui, autrefois, accostaient les piliers octogones. C'est sur ces bases que l'on vient de rétablir les demi-colonnes cylindriques qui, jadis, flanquaient les piliers cruciformes, tant du côté des basses-nefs que de la nef centrale.

Dans cette dernière elles montent jusqu'à la corniche des galeries et se prolongent ensuite en pilastres à trois ressauts jusqu'au faîte de l'édifice, s'y terminant en forme de bec de clarinette. Cette disposition est du plus heureux effet. Dans le bas-côté nord on a rétabli également entre les fenêtres les contre-forts à chapiteaux.

L'extérieur du monument a déjà reçu aussi de notables améliorations. Le porche en style Renaissance donnant du côté nord sur la Grand' Place, a été démoli. Les fenêtres de la grande nef, ainsi que celles des bas côtés, ont repris leur forme primitive, avec leur cintre aux claveaux déversés et à la clef triangulaire, comme au château des Comtes de Gand (2) ; elles donnent à tout l'ensemble un cachet spécial de sévérité et de recueillement. On croyait que les fenêtres des galeries se terminaient en talus, mais, vérification faite, le talus était de date plus récente et les fenêtres ont pu être allongées de vingt-quatre centimètres, ce qui leur donne des proportions plus sveltes. Elles auront ainsi une hauteur uniforme de $2^{m},34$ sur $0^{m},70$ de large. Déjà plusieurs contreforts extérieurs ont été reconstruits. La pierre employée est le grés jaune-verdâtre retrouvé aux Écaussines. M. Verhaegen ne néglige rien pour rechercher des matériaux de restaura-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 422.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1897, p. 437.

tion conformes à ceux de la construction originelle, fallût-il pour cela ouvrir une carrière; c'est ainsi que pour la restauration du château des Comtes de Gand, on est allé avec succès à la recherche de grés rose jusqu'à Beaumont, à la frontière française. Autour des toitures on a commencé à rétablir une nouvelle corniche d'une grande sobriété, soutenue par de simples corbeaux en pierre bleue d'après le modèle de ceux retrouvés.

Cette restauration d'un des plus vénérables monuments de la Belgique est tardive, mais elle n'en sera que plus correcte. Elle est due à l'initiative et au zèle de M. le Doyen Dujardin et au talent de M. A. Verhaegen.

Le premier, qui est un archéologue de valeur, a d'autant plus de mérite d'avoir entrepris cette restauration, que, comme pasteur, il doit assez en souffrir. Sa paroisse traverse une crise au point de vue des pratiques du culte, depuis que les fidèles, chassés du vaste vaisseau, n'ont plus à leur disposition que des recoins de l'église.

Le *Journal de Bruges* a publié une notice de M. Ch. De Wulf, *sur le projet de restauration de la Porte des Baudets à Bruges*. La création de Bruges-port de mer devant amener le remaniement d'une partie des remparts de Bruges, la ville a chargé l'architecte Ch. De Wulf de présenter un projet de restauration de la porte d'Ostende, dite des Baudets. M. De Wulf a proposé de remettre le monument en l'état où il se trouvait au XVe siècle et, à cet effet, il a consulté tous les documents conservés aux archives communales relatifs à la porte d'Ostende et signalés dans l'*Inventaire* de M. Gilliodts et publie une monographie du monument. La nouvelle porte des Baudets sera un des plus beaux spécimens de l'architecture militaire du XVe siècle.

La *Poorterslogie*, ancienne académie des beaux-arts, se dresse belle et pittoresque dans sa nouvelle enveloppe de pierre blanche, mais inachevé. D'après les plans adoptés, sa gracieuse tourelle octogone doit être restaurée et surélevée de 15 mètres. Une flèche en bois, à 2 étages, surmontée d'une figure en cuivre rouge (saint Michel terrassant le dragon), doit la terminer et l'embellir.

La fourniture des meubles nécessaires à l'installation, au musée *Gruuthuuse*, de l'intéressante collection d'objets préhistoriques recueillis par le baron Gillès de Pélichy, fera l'objet d'une prochaine adjudication. Le devis s'élève à 2,900 fr. L'offre généreuse du baron Liedts, d'établir *à ses frais* dans la grande salle à l'étage de l'aile sud une seconde collection de dentelles anciennes, a été acceptée avec reconnaissance.

La Commission royale des monuments a accepté le principe de la décoration picturale de l'intérieur de la belle église de Sainte-Catherine à Hoogstraeten (prov^e d'Anvers). Elle insiste pour que la décoration soit conçue avec la plus grande simplicité. Pourquoi ? L'excès de simplicité peut être un défaut comme l'excès de richesse. Le préjugé contre la polychromie cède, mais ne se rend pas. Il faut louer la Commission d'avoir recommandé le déplacement du jubé, qui masque la fenêtre de la façade occidentale de l'église ; deux emplacements sont possibles, ici comme dans la plupart des églises : l'un au transept, l'autre entre les arcades latérales du chœur.

Un projet de reconstruction de l'église Saint-Germain (Namur) a heureusement été écarté ; on va se borner à restaurer cet intéressant vaisseau du XIIIe siècle, qui a été classé dans la 3e catégorie des monuments nationaux.

Une nouvelle église devant être érigée à Assenois, commune d'Offagne (Luxembourg), l'architecte eut le bon esprit de se conformer aux règles liturgiques quant à l'orientation du vaisseau. L'administration communale prétendit changer cette orientation pour élever la façade principale en bordure de la place publique. L'autorité supérieure est intervenue, et a maintenu l'orientation traditionnelle. C'est d'un bel exemple, digne d'être signalé.

Le révérend et distingué doyen de Châtelet vient de retrouver dans quelque remise une belle croix triomphale d'environ 7^m de hauteur, ornée aux angles de médaillons aux attributs évangéliques, accostée des statues de S. Jean et de la Vierge. Encore une qui va reprendre sa place d'honneur sous l'arc majeur de la belle église élevée naguère, en pur style du XIIIe siècle, par feu Carpentier. Nos félicitations à M. le doyen de Châtelet.

Nous signalons une autre et belle croix triomphale à replacer, celle de l'église de Givry (Hainaut) avec les statues de Marie et de Jean.

Depuis que feu Béthune a restauré en Belgique l'art des vitraux de couleurs, ce pays possède quelques artistes qui, avec l'Angleterre, lui donnent une supériorité sur ses voisins dans cet art. Aussi faut-il s'étonner de voir des ecclésiastiques aller jusqu'à Francfort chercher des peintres verriers pour orner leurs églises. Outre que c'est décourager les louables efforts de nos écoles belges, c'est compromettre l'intérêt esthétique de nos monuments. C'est le cas pour l'église d'Enghien qui doit à des ateliers tudesques un nouveau vitrail incorrect au point de vue iconographique, dépourvu de transparence, violemment jaune, en un mot, désastreux pour le monument. Espérons que ce ne sera qu'un essai sans suite.

On se préoccupe de la conservation des ruines de l'église Saint-Jean à Diest. On aurait gran-

dement raison de restaurer le chœur et de le convertir en chapelle funéraire. La Commission des monuments propose même d'y créer des galeries constituant une sorte de Campo Santo ; l'idée est excellente.

On s'occupe activement de restaurer l'intéressante église brabançonne d'Hérent et d'Aerschot.

On restaure, en ce moment, la collégiale Saint-Ursmer ; les travaux du chœur et de la chapelle du Saint-Sacrement sont terminés ; les voûtes ont été débarrassées de l'épaisse couche de badigeon qui les recouvrait et les fenêtres ont été reconstituées comme anciennement : celles-ci ont été pourvues de riches vitraux d'une tonalité vive qui fait valoir l'ensemble architectural de l'intérieur ; ils font honneur à leur auteur M. J. Casier. On va maintenant continuer les restaurations par le transept. L'édifice sera ensuite complètement dégagé par la démolition des bâtiments qui composent le presbytère actuel. Ici encore la croix triomphale va reprendre sa place d'honneur, après avoir été décrassée et polychromée. Une arcade a été remise au jour du côté nord, aux moulures ornées de feuillages, mutilée en 1554 pour placer des boiseries.

Une autre restauration, dont le besoin se fait grandement sentir, est celle des anciens remparts de la ville, qui présentent aux voyageurs passant en chemin de fer le spectacle d'un joli panorama. Malheureusement le panorama est menacé aussi par des constructions et des travaux de tout genre. Il est grand temps que les autorités prennent des mesures pour la conservation de ces restes uniques d'architecture militaire (1).

Nous avons parlé, dans notre précédente livraison, de la belle restauration de l'hôtel-de-ville de Binche. Nous avons oublié de mentionner les intéressants vitraux de style civil qu'y a placés M. Jos. Casier, le continuateur du célèbre atelier de maître Jean Béthune. Toute la décoration est héraldique ; elle s'étend à tout l'édifice. Elle a valu à son auteur de nombreuses félicitations, auxquelles nous joignons les nôtres.

Le même artiste a placé naguère un grand vitrail dans le transept sud de l'église Saint-Macaire à Gand. Au centre figure saint Joseph, patron de la Belgique, ayant à ses côtés saint Liévin et saint Bavon, patron de la Flandre et de la cité gantoise.

La restauration du château des Comtes de Gand reste suspendue. Une grosse question reste pendante.

L'ancien donjon était jadis divisé en plusieurs étages. Faut-il rétablir ces étages ? Sur un autre point encore, la discussion est ouverte. Faut-il terminer le donjon, à sa partie supérieure, par une plate-forme ; ou faut-il y ajouter une toiture? L'architecte restaurateur est partisan d'une plate-forme.

M. Verhaegen, membre correspondant de la commission, a défendu par de très bons arguments la seconde opinion. On ne sait pas encore dans quel sens se prononcera la commission.

1. *Chronique des Travaux publics.*

Nouvelles.

LES fouilles viennent d'être commencées à Saint-Denis, sur l'emplacement des terrains qui bordent la basilique, du côté de la rue de Strasbourg : c'est là qu'autrefois s'élevait l'église des « Trois Patrons », dans la cour de laquelle furent enfouis les cercueils des rois de France, arrachés des caveaux de la basilique en 1793. On a découvert des médailles et des monnaies anciennes, et des pierres sculptées, qui ont été recueillies et placées à la mairie.

A NOTER le sujet du récent concours d'histoire et d'architecture de l'École de Beaux-Arts de Paris « Une chaire dans une église du XIIIe siècle. »

Nécrologie.

Mgr Xavier Barbier de Montault.

AU moment où nous corrigions les pages de notre dernier fascicule, nous parvenait la nouvelle, aussi douloureuse qu'inattendue, de la mort du plus laborieux et certainement d'un des plus savants de nos collaborateurs : Mgr Marie-Joseph-Xavier Barbier de Montault était mort à Blaslay (Vienne), le 29 mars, dans la soirée, presqu'inopinément, quoique déjà souffrant depuis longtemps ; ce qui ne l'empêcha pas de travailler jusqu'au soir même de sa mort.

Le temps nous faisait défaut pour retracer, même brièvement, cette longue et féconde carrière qui venait d'atteindre son terme. Aujourd'hui il nous importe de joindre nos regrets profondément sentis à tous ceux qui ont été exprimés par les amis du défunt et par les amis de l'archéologie chrétienne. Mgr Barbier de Montault avait atteint l'âge de 71 ans, mais, jusqu'à sa dernière heure, sa verve studieuse et son ardeur

au travail ne se sont pas ralenties un instant. Dans la *Revue de l'Art chrétien* son décès laisse un vide immense, qui ne sera pas comblé. C'est donc un deuil profond pour nous, et c'est avec un sincère sentiment de gratitude que nous recommandons aux prières de tous ceux qui ont profité de ses travaux, le repos de l'âme de ce laborieux.

Si nous ne pouvons même tenter d'écrire une notice biographique acceptable, nous croyons cependant que nos lecteurs accueilleront avec satisfaction les renseignements que nous avons pu réunir. A la vérité, l'intérêt de la vie du prélat qui vient de mourir et sa gloire sont tout entiers dans ses travaux.

Mgr Barbier de Montault était d'ancienne et même de grande famille, sur laquelle les journaux locaux donnent d'abondants détails : il est même question de publier une étude généalogique

Mgr X. Barbier de Montault.

Né à Loudun, le 6 février 1830, il était le second enfant de M. Joseph Barbier et de dame Adélaïde de Montault ; la famille devint extrêmement nombreuse, car la souche était féconde autant qu'elle était ancienne : après Xavier, quinze autres enfants vinrent successivement répandre vie et joie dans cette maison patriarcale.

Xavier montra de bonne heure un goût décidé pour les études et les indices d'une vocation ecclésiastique. Ayant été envoyé à l'évêché d'Angers, chez son grand oncle Mgr Montault des Isles, celui-ci dirigea son éducation ; à huit ans, l'enfant entrait au Séminaire d'Angers, où il poursuivit ses études jusqu'à la philosophie inclusivement. Il cherchait déjà, à cette époque, à compléter l'enseignement qu'il recevait par des lectures faites avec soin, annotant, classant tout ce qui avait de l'attrait à ses yeux. Bientôt il fut en état de poursuivre à Saint-Sulpice ses études théologiques qu'il termina avec succès. Ayant atteint l'âge de vingt-trois ans, il se rendit à Rome où tout l'attirait, et où il devait d'ailleurs rencontrer son cousin, le prince de la Tour d'Auvergne qui, à cette époque, était premier secrétaire d'ambassade. Le jeune abbé suivit, avec un succès marqué, les cours de la Sapience et du Collège romain. Il s'adonna bientôt avec une ardeur si absordante aux études qui embrassaient à la fois la science théologique et les recherches de l'archéologie, que sa santé en fut altérée. Après quatre années de travail incessant, en 1857, il fut obligé de quitter Rome pour rentrer en France. Mais ce ne fut pas afin d'y chercher des loisirs ; dès son retour, Mgr Angebault le nomma historiographe du diocèse d'Angers, charge qui l'absorba de 1857 à 1861.

L'activité prodigieuse qui était un besoin de sa nature le poussa à profiter de sa nouvelle situation, pour continuer, dans des conditions différentes et dans son propre pays, les études commencées à Rome. Il se mit à fouiller les archives du diocèse et à recueillir tous les matériaux, inscriptions, monuments, tombeaux, reliques, qui pouvaient répandre quelque lumière sur l'histoire et la littérature angevines. Il poursuivit en même temps la béatification, à Rome, de Robert d'Arbrissel et du B. Regnault. Enfin il fonda un musée diocésain, qui, grâce à ses soins et à ses trouvailles, acquit bientôt une véritable importance et s'enrichit d'un grand nombre d'objets de valeur ; M. de Caumont prit un intérêt très vif à cette initiative qui devait bientôt trouver, en France, de nombreux imitateurs.

En 1861, Mgr B. de Montault retourna à Rome, cette fois pour y faire un séjour de quatorze années. Dans la Ville éternelle, qui avait toutes ses sympathies et où il pouvait s'abreuver si largement à toutes les sources de l'antiquité chrétienne, il se trouvait dans son véritable élément : comme partout le travail était sa vie, c'est là qu'il acquit ce fond inépuisable d'informations ; cette science liturgique et cette connaissance des antiquités chrétiennes qui donnaient tant de valeur à ses travaux, et qui en faisaient un adversaire si redoutable pour ceux qui entraient en controverse avec lui. Il y prit l'habitude d'écrire avec sûreté, avec autorité, ne redoutant pas la contradiction, et montrant volontiers qu'il avait sur bien des points des vues personnelles qu'il tenait à faire prévaloir.

Il nous est impossible de suivre l'existence si remplie de Mgr B. de M. pendant le long séjour qu'il fit à Rome et dans nombre de villes les plus intéressantes de l'Italie, ni même d'énumérer les travaux qu'il publia après son

retour en France. La collection de la *Revue de l'Art chrétien* donne à cet égard les renseignements qui intéressent le plus nos lecteurs. Ce sont eux qui ont eu la meilleure part du constant travail, de l'esprit d'investigation et de recherches, enfin de la fécondité prodigieuse de notre regretté collaborateur. L'indication sommaire seule de toutes ses publications dans les domaines les plus variés réclamerait un volume. Il est peut-être plus intéressant de connaître comment, dès sa jeunesse, l'abbé Barbier de Montault embrassa avec tant de zèle et de feu, avec tant de constance et de succès, la cause de l'archéologie religieuse.

Mgr B. de M. appartenait à ce groupe d'hommes qui, pleins de conviction, d'élan et de généreuse ardeur, ont trouvé dans les *Annales archéologiques* de Didron un organe digne de la cause qu'ils avaient embrassée. Il a dit lui-même que c'est de là que vint l'étincelle du feu sacré qui ne devait plus s'éteindre en lui :

« J'avais alors dix-huit ans, l'âge où l'imagination est vive et l'enthousiasme facile, où la vocation se dessine et l'avenir s'entrevoit. Les ouvrages élémentaires de Bourassé, d'Oudin et de Caumont ne suffisaient plus à mon avidité et à mon besoin d'apprendre. Les *Annales archéologiques*, en élargissant mon horizon, furent pour mon inexpérience une véritable révélation. Dès lors elles devinrent mon livre favori. Les planches m'attiraient puissamment, autant que d'autre part je me sentais captivé par les idées neuves et originales, le style vif et brillant du texte.

« Je me plais à le proclamer hautement ici, la lecture assidue de ce recueil périodique m'a donné non seulement le goût, mais encore la science de l'archéologie. Aussi, pénétré comme je l'étais de toute sa substance, M. Didron n'hésita pas à me proposer de rédiger la « Table » d'une collection que j'avais tant de fois parcourue avec un plaisir toujours nouveau et un profit incontestable. Je ne pouvais rien refuser à celui qui m'en priait comme d'un service rendu, à lui d'abord, puis à ses fidèles abonnés. J'acceptai. La longue maladie et la triste mort de notre cher Directeur m'empêchèrent seules de donner suite à ce projet. »

J'ai tenu à laisser notre regretté collaborateur faire lui-même le récit de sa première initiation aux études de l'archéologie religieuse. Les *Annales archéologiques* avaient été fondées au mois de mai 1844. C'est, je pense, au tome XI (1851), que parut la première étude de Mgr B. de Montault sur « Les anciens artistes du Poitou » dans ce recueil. Dès lors il demeura aussi fidèle à cette collaboration qu'il l'a été à la *Revue de l'Art chrétien* depuis la fondation de cette dernière en 1857. Je pense que ce n'est pas sans quelque fierté qu'en dressant la table des *Annales* Mgr B. de Montault put écrire sous son nom le titre de trente-sept études et articles divers.

Mgr B. de M. était resté l'un des derniers survivants de cette phalange d'écrivains dont la lutte et les labeurs ont eu tant de retentissement, non seulement en France, mais dans tous les pays de l'Europe où, à partir de ce moment, se manifesta un si généreux élan pour l'étude et la conservation des monuments de l'art chrétien.

Il ne craignit pas d'écrire que « L'art du Moyen-Age tout entier est dans cette collection précieuse. » Ce fut seulement longtemps après la mort de Didron, dans les loisirs que lui laissèrent ses voyages et ses travaux habituels de droit ecclésiastique et d'archéologie, qu'il se mit de tout cœur à faire la table de la collection, travail de longue haleine; et c'est seulement après une année de patiente analyse qu'il put achever une tâche d'autant plus méritoire qu'elle est plus modeste et plus utile.

Cette table, que l'on peut considérer comme un modèle du genre, forme un gros vol. in-4°, et elle sera toujours consultée avec reconnaissance par tous les érudits qui ont recours à la collection des *Annales*, laquelle aujourd'hui encore, à tous les points de vue, a conservé sa haute valeur.

Je me suis peut-être étendu avec trop de complaisance sur les débuts des études archéologiques de notre regretté collaborateur, et sur le travail extrêmement considérable que, jusqu'à sa fin, il n'a cessé d'y consacrer. Je sais que ce n'est là qu'un des côtés de la vie de ce travailleur, mais c'est le côté par lequel il nous appartient. D'autres parleront du prêtre, des missions qu'il reçut du Souverain Pontife, du rôle qu'il joua au Vatican comme théologien de Mgr Desflèches, des travaux qu'il fit pour d'autres évêques, tantôt pour donner des consultations canoniques, tantôt pour la récognition des reliques, le catalogue des trésors, les recherches de toute nature dans les dépôts d'archives ; à toutes ces tâches, qu'il acceptait d'ailleurs toujours avec bonne grâce et accomplissait avec entrain, il a dépensé un labeur qui, pour d'autres, aurait réclamé toute une existence . Jamais son courage ne se lassait, jamais son érudition n'était en défaut. Je n'ose aborder non plus la bibliographie de ses publications de tout genre dont le simple catalogue prendrait un espace dont je ne puis disposer ; je me contente simplement de transcrire ce que je trouve rappelé dans une biographie récente, écrite peu de temps avant sa mort.

« En 1889, l'infatigable prélat a commencé la réimpression de tant d'œuvres éparses, les classant par catégories pour qu'il en résulte plus d'unité dans la composition et plus de commo-

dité pour les studieux qui les consulteront : les revisant avec soin, les complétant, les mettant au point. Le treizième volume est actuellement sous presse chez Blais et Roy à Poitiers. Chaque volume coûte 10 francs. L'œuvre complet de l'écrivain ne comprendra pas moins de soixante volumes in-8° de 500 à 600 pages ; ce sera une véritable encyclopédie ecclésiastique, émanée d'un seul homme. Plaise à Dieu d'accorder au savant prélat le temps et la force nécessaires pour mener à son terme cette entreprise colossale [1]. »

Voici maintenant la liste des principaux ouvrages publiés en dehors des recueils périodiques : CHEFS-D'ŒUVRE DE LA SCULPTURE A ROME A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE. — ICONOGRAPHIE DES SIBYLLES A ROME. — LES BASILIQUES MINEURES. — TRAITÉ PRATIQUE DE LA CONSTRUCTION, DE L'AMEUBLEMENT ET DE LA DÉCORATION DES ÉGLISES SELON LES RÈGLES CANONIQUES ET LES TRADITIONS ROMAINES. — LES GANTS PONTIFICAUX. — LETTRES INÉDITES DE FÉNELON. — NOTES ARCHÉOLOGIQUES SUR MOUTIERS ET LA TARENTAISE. — LES ÉGLISES DE ROME ÉTUDIÉES AU POINT DE VUE ARCHÉOLOGIQUE. — LE CONCLAVE ET LE PAPE. — LE SACRÉ COLLÈGE DES CARDINAUX. — TRAITÉ D'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE. — LE VASE DE SAINT-SAVIN. — TRAITÉ DU CHEMIN DE LA CROIX. — ÉTUDES SUR LES MOSAÏQUES D'AIX-LA-CHAPELLE. — DÉCRETS AUTHENTIQUES DES SACRÉES CONGRÉGATIONS ROMAINES : — DE L'IMMUNITÉ. — DES INDULGENCES. — DES RITES. — LE TRÉSOR DE MONZA. — LE COSTUME ET LES USAGES ECCLÉSIASTIQUES SELON LA TRADITION ROMAINE, ETC., ETC.

Je ne suivrai pas les biographes du savant prélat qui ont dressé l'arbre généalogique de sa famille qu'ils font remonter jusqu'au Xe siècle, et je ne m'arrêterai pas non plus à l'énumération très considérable des titres de gloire que personnellement il a ajoutés à sa maison : prélatures, décorations multiples, distinctions de toute nature, association aux principales Sociétés savantes de l'Europe, etc. ; tout ce brillant décor est peu de chose dans la vie de l'homme et surtout du prêtre ; à sa mort il disparaît avec le reste de tout ce qui passe.

Mgr Barbier de Montault a été le plus ancien, le plus fidèle, le plus fécond des collaborateurs de la *Revue de l'Art chrétien ;* lorsque parut, en 1857, sous les auspices du chanoine Corblet, le premier volume de ce recueil, on y put lire déjà un article sur la *Poésie liturgique du moyen âge*, et trois études sur l'*Épigraphie des Catacombes* de Rome, signées de son nom, et aujourd'hui, après une collaboration ininterrompue de quarante-quatre ans, toujours abondante, toujours généreuse, le volume actuel commencé le premier janvier 1901, contient encore une série de communications de notre inépuisable coopérateur. La somme de travail dépensé au profit de la *Revue* est immense ; immenses aussi étaient son érudition, les trésors de sa mémoire et la fécondité de sa plume. C'est une douleur bien grande pour nous de ne plus pouvoir compter sur un concours toujours assuré, de voir disparaître désormais de nos colonnes un nom si vénéré dans la science catholique, et qui, dans l'archéologie chrétienne prenait une place si honorée C'est une perte irréparable dont le poids nous accablerait, si, de tout temps, nous n'avions trouvé l'appui souvent inattendu de généreux travailleurs, et si l'expérience du passé ne nous autorisait à beaucoup espérer de l'avenir. Un seul mot encore, sur la dernière phase de l'existence du prêtre.

Mgr Barbier de Montault s'était de longue main préparé à la mort. Il avait réglé ses affaires spirituelles et temporelles ; il avait pris le soin d'ordonner ses funérailles qui devaient être modestes, et dicté même les termes de la lettre de faire-part qui devait annoncer son décès. Il voulut que son corps reposât dans l'humble cimetière de la paroisse de Hommes (Indre-et-Loire) parce qu'il avait une amitié particulière pour le curé le R^d Et. Girou ; il lui était doux de devenir ainsi « son paroissien ».

Vers la fin, son médecin lui avait prescrit le repos et interdit tout travail. Mais le travail précisément, nous l'avons dit, c'était sa vie ! Comment y renoncer, pour vivre plus longtemps ? Aussi sa dernière journée, celle du 29 mars, ne fut pas moins laborieuse que les autres. C'est seulement après s'être couché que le mal dont il souffrait depuis longtemps, une angine de poitrine, triompha de sa robuste nature et l'enleva en peu d'instants. Une oraison jaculatoire « Mon Dieu ! » et un signe de croix — tout était fini !

Dans la lettre de faire-part qu'il avait préparée on lit cette prière :

TU QUI LEGIS ORA PRO EO ET DIC : ANIMA EJUS REQUIESCAT IN PACE CHRISTI QUEM UNICE DILEXIT ET IN QUEM FIRMITER CREDIDIT ARDENTERQUE SPERAVIT.

Elle s'adresse à nos lecteurs.

J. HELBIG.

1 *Dictionnaire biographique du clergé français*, p. 140.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Ce.

Le Couronnement de la Sainte Vierge.

Peint par Albert CORNELIS (1517-1522).

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (1e de la collection).

5me livr. — Septembre 1901.

Le Couronnement de la Sainte Vierge,

peint par Albert Cornelis, 1517-1522.

Panneau découpé en haut en forme d'un arc en accolade. H. 1m68. L. 1m76.

AU haut du tableau se trouve un trône à haut dossier et dais sculpté très riche, de style flamboyant. Par devant, les montants latéraux sont ornés de trois niches garnies de statues de prophètes, sous des baldaquins surmontés d'un pinacle.

Sur le trône, à droite, est assis le Père Éternel, représenté, non comme l'Ancien des jours, mais dans toute la force de l'âge, avec une physionomie sévère. Il est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rose retenu par une bille (fermoir) en or, qui a la forme symbolique du trèfle. De la main droite, il tient un livre orné de cinq plaques en or richement ciselées. Il a les pieds chaussés. A gauche se trouve le Christ, vêtu d'une tunique et d'un manteau rose retenu par une petite bille en forme de losange. Il tient de la main gauche un globe surmonté d'une croix en or à hampe torse. Sa figure est empreinte d'une grande douceur.

Le Père et le Fils tiennent une riche couronne qu'ils vont poser sur la tête de Marie, agenouillée devant eux, les mains jointes. Cornelis l'a représentée, tournant le dos au trône, inconvenance que n'aurait point commise un peintre du XIIIe ou du XIVe siècle. Au-dessus de ce groupe plane la Colombe, figurant le Saint-Esprit, entourée d'une auréole jaune.

La Sainte Vierge est vêtue d'une robe bleue et d'un très ample manteau de même couleur qui retombe en plis harmonieux. Une longue et riche chevelure inonde ses épaules.

Autour du trône sont groupés les neuf chœurs des anges ; à droite, les Séraphins, *seraphim*, anges à deux ailes, complètement rouges comme le feu. Selon l'étymologie de leur nom, ce sont des flammes vivantes qui brûlent et font brûler d'amour pour Dieu.

A gauche sont placés les Chérubins, *cherubim*, anges à deux ailes, complètement bleus, couleur qui indique leur sagesse ; ils tiennent chacun un livre, ouvert pour les uns, fermé pour les autres.

Les Trônes, *throni*, sont rangés en face de la Sainte Vierge. Ils sont vêtus d'aubes blanches,d'amicts rouges ou bleus, et d'étoles vertes croisées sur la poitrine ; à la ceinture sont suspendues, au moyen de cordons, de petites clochettes en or. Chacun d'eux tient un rouleau de parchemin ; ils sont assis sur des trônes ornés aux côtés de sculptures en bas-relief.

A droite, derrière les Séraphins, on voit les Dominations, *dominationes*, vêtues d'aubes, d'amicts blancs, d'étoles rouges croisées sur la poitrine, et de chapes bleues doublées de fourrure blanche ou brune, ou de peaux de léopard, maintenues par des cordons ou des agrafes. Elles tiennent de la main droite un sceptre. Le plus riche de ces sceptres est surmonté d'un groupe de la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus entre deux anges adorateurs.

Les Vertus, *virtutes*, sont placées à la même hauteur au côté gauche du tableau. Elles sont vêtues d'aubes et d'amicts verts, et ceintes d'un cordon. Les unes tiennent un flacon en cristal de la main droite, les autres une boîte cylindrique aplatie en argent ciselé.

En face du trône de Dieu, derrière les Trônes, se trouvent les Puissances, *potestates*. Elles sont vêtues d'aubes en batiste et portent une armure, couvertes de tuniques vertes à reflets des couleurs de l'arc en ciel. Leurs cheveux sont retenus par des diadèmes ornés d'une croix placée au-dessus du front ; les unes tiennent une croix à longue hampe torse; les autres lèvent un glaive nu.

Derrière les Dominations le peintre a placé les Principautés, *principatus*. Elles sont vêtues d'aubes et d'amicts bleus ; à l'exception de trois, elles portent, en outre, une tunique bleu verdâtre doublée de rouge. La plupart de ces anges tiennent une longue verge, mais deux ont pour attribut une masse à sommet triangulaire, et une troisième une baguette courte.

Du côté opposé, derrière les Vertus, se trouvent, agenouillés, — tous les chœurs précédents sont représentés assis, — les Archanges, *archangeli*, habillés d'aubes et d'amicts bleus, avec larges ceintures garnies tout autour de pendeloques en or, et par devant, de riches chaînes. Ils portent, en outre, des chapes roses maintenues par des billes de différentes formes. Les orfrois et les capuchons pointus des chapes sont ornés de broderies, de perles et de pierreries ; ceux de la chape de saint Gabriel sont historiés. Quelques-uns des Archanges tiennent un encensoir, les autres une navette avec cuillère : ce sont les symboles des prières des justes que les Archanges offrent à Dieu.

Au centre de l'avant-plan se trouvent les Anges, *angeli*, groupés autour de saint Michel, qui, revêtu d'une riche armure, se tient debout ; il porte dans la main droite un long bâton terminé en croix, tandis que la main gauche repose sur un bouclier hexagone. Sous sa cuirasse, richement ciselée en or, il porte une tunique rose. L'armure qui recouvre les jambes est ornée de têtes de Chérubins. Par-dessus l'armure il porte une riche chape en brocart d'or, doublée de vert, à orfrois semés de pierres fines et de perles. Ses cheveux sont retenus par un bandeau noir garni de perles et orné par devant d'une croix en or.

A droite de saint Michel on voit cinq anges vêtus d'aubes et d'amicts d'une teinte bleu pâle ; à leurs ceintures sont attachées

des pendeloques. Un de ces anges, un genou en terre, tient dans la main gauche un encrier et un porteplume dont le couvercle est retenu par quatre cordons bleus. Il est occupé à écrire sur une feuille de vélin placée sur son genou droit ; sous l'aube on aperçoit la manche ample d'un vêtement rouge. Les quatre autres anges tiennent chacun une feuille de vélin. Ces feuilles sont celles du Livre des Bienheureux. Sur la feuille que porte l'ange immédiatement à côté de saint Michel on peut encore lire :

Item albertus cornelis.
Item adam g.....
Item.....
Item.....
Item egidius.....
Item lievin.....
Item.....
Item.....
Item cornelis.....

Les quatre anges placés à gauche tiennent aussi des feuilles de vélin, mais nous n'avons pu déchiffrer les noms des personnages qui y sont inscrits.

Dans l'angle droit le peintre a représenté le roi David. Dessiné à une échelle beaucoup plus grande que les anges, on ne voit que son buste. Il est revêtu d'une robe rouge sans manches et coiffé d'un couvre-chef bleu dont la pointe tombe par devant sur l'épaule droite. On aperçoit en outre les manches étroites d'une tunique brun verdâtre. Entre les mains il tient une banderole sur laquelle est inscrit le verset : *Adorate eum omnes angeli eius.* Ps. xvj°.

Au coin opposé de l'avant-plan se trouve le prophète Ezéchiel, vêtu d'une tunique verte à manches serrées, d'une robe cramoisie à larges bordures en fourrure brune, et de manches jaunes très larges. Il est coiffé d'un turban dont le haut est violet. De la main gauche il tient une longue banderole chargée de la légende : *Benedicta gloria domini de sancto loco suo.* Ezech. 3°, qu'il indique de l'autre main.

Par un acte, daté du 19 novembre 1517, le peintre Albert Cornelis s'était engagé envers la gilde de Saint-François (tondeurs et foulons) qui avaient leur chapelle dans l'église Saint-Jacques, à peindre un triptyque dont ce tableau était le panneau central, pour la somme de trente livres de gros. Il s'engagea, en outre, à suivre fidèlement les prescriptions d'un écrit traduit du latin en flamand qui lui fut remis, et à terminer le tableau avant deux ans à compter de la date du contrat. Maître Albert n'ayant pas rempli cet engagement, fut cité devant les échevins, par le doyen et les curateurs de la gilde. Il allégua pour excuse qu'on ne lui avait point payé les acomptes qu'on était tenu de lui donner selon les stipulations de la convention. Les échevins décidèrent, le 27 janvier 1520, que le peintre devait achever et livrer le triptyque avant Pâques 1521, sous peine d'une amende de six livres de gros. Cornelis, néanmoins, n'acheva pas le tableau à temps, mais, le 15 avril 1522, il cita le doyen et les curateurs de la gilde devant les échevins, parce qu'ils ne voulaient pas accepter le triptyque qui était enfin terminé. Les échevins décidèrent que la gilde devait accepter le triptyque, mais réservèrent l'examen de la question de l'amende que le peintre avait encourue.

Il est intéressant de noter que la gilde allégua que Cornelis avait commandé le tableau en sous-œuvre à un autre peintre pour la somme de huit livres de gros. Cornelis admit avoir agi ainsi, mais soutint qu'il n'était tenu qu'à dessiner la composition et à peindre de sa propre main les nus

et parties principales qui réclamaient le plus d'art.

Il est à noter que la classification des anges suivie par Cornelis est celle de l'auteur du traité *De coelesti hierarchia*, qui du reste est d'accord avec celle que donne saint Paul dans l'épître aux Éphésiens.

Le joli tableau dont nous donnons la reproduction est le seul connu de son auteur, Albert Cornelis, peintre d'un mérite incontestable, dont le nom ne se trouve mentionné ni par Van Mander, ni par les autres auteurs qui se sont occupés des peintres de l'ancienne école. En 1863, nous eûmes la chance de découvrir les documents qui établissent l'histoire du tableau. Quant à Cornelis, nous n'avons pu découvrir ni où il naquit, ni où il apprit son art. Mais il est probable qu'il vint se fixer à Bruges à la fin du XVe, ou tout au commencement du XVIe siècle. Il doit avoir peint un grand nombre de tableaux, car, au marché qui se tenait deux fois par an, pendant les mois de janvier et de mai, près du couvent des Frères Mineurs, il occupait parfois jusqu'à cinq stalles pour l'exposition de ses œuvres. En 1513, il porta plainte, devant les échevins de la ville, contre Rodrigo Cathelaen, négociant qui lui avait fourni pour la somme de 30 livres, 16 escalins de gros, 176 livres d'azur à 21 stivers la livre. Cornelis soutenait que cet azur était de mauvaise qualité, mais les échevins décidèrent que sa plainte n'était pas fondée.

En 1515, il prit comme apprenti un certain Pierre Verhaghe. En 1518, il fut élu juré de la corporation des peintres. En 1520, il fut employé avec un grand nombre d'autres peintres aux décors entrepris par ordre du magistrat, pour la joyeuse entrée du roi des Romains qui eut lieu le 24 juillet. En 1521, Cornelis est cité au nombre des débiteurs de Rodrigo Cathelaen pour la somme de 27 livres. Cette même année, il est encore cité devant le tribunal parce qu'il se refusait à évacuer une maison située dans la paroisse Saint-Gilles et qu'il habitait comme locataire de Jérôme Frescobaldi.

Cornelis épousa Catherine de Ghezelle, une brugeoise, dont il eut trois enfants. L'un d'eux mourut au mois d'avril 1532 et fut enterré au cimetière de Saint-Gilles, du côté nord. Lorsque le peintre mourut en 1532, ses deux autres enfants, Nicolas et Louis, étaient encore mineurs. Sa veuve épousa en secondes noces un autre peintre, Guillaume d'Hervy. Nicolas Cornelis fut admis comme franc maître dans la Gilde de Saint-Luc en 1541.

W. H. James Weale.

Les Origines de l'Architecture gothique.

Les Premières Croisées d'Ogives en Angleterre, par John Bilson [1].

Le dernier mot n'a pas encore été dit en ce qui concerne la question des origines de l'architecture gothique. Il ne subsiste plus cependant que de légères divergences d'opinion dans la question de savoir comment, de la basilique à plafond usitée dans l'Europe occidentale, l'architecture a évolué pour aboutir à l'église gothique couverte de voûtes en pierre. On n'est surtout pas d'accord sur le rôle joué par différentes régions, dans les premières phases de cette évolution. Il est admis, en général, que les trois éléments caractéristiques de l'évolution du roman au gothique sont constitués par la croisée d'ogives, l'arc en tiers-point et l'arc-boutant, et que, de ces trois éléments, la croisée d'ogives est le plus important.

On peut affirmer dès à présent que, sitôt que fut réalisée l'importante découverte de ces trois éléments, c'est à l'Ile-de-France qu'il faut attribuer le mérite de leur rapide et merveilleux développement. Mais la jeune école archéologique française, représentée par M. Lefèvre-Pontalis, ne se déclare pas satisfaite par de telles conclusions. — C'est à l'Ile-de-France exclusivement que ce savant archéologue veut réserver le mérite d'avoir découvert la croisée d'ogives. — Dans son grand ouvrage sur les églises du Soissonnais, M. Lefèvre-Pontalis dit : « La nervure est une découverte essentiellement française. C'est sur « le sol de l'Ile-de-France qu'elle fut soumise à des expériences décisives avant « de s'imposer aux écoles des autres provinces et à celles des pays étrangers [1]. » D'après le même auteur, Senlis serait, à peu près, le centre géographique de cette aire de dispersion. — D'après lui encore, ce fut dans les basses vallées de la Seine, de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne et de leurs affluents que cet art original atteignit rapidement à un si haut degré de perfection. — C'est dans cette région que M. Lefèvre-Pontalis trouve l'embryon du système inauguré à Saint-Denis, fait qui avait échappé à Viollet-le-Duc, et il représente les monuments analogues qui subsistent dans d'autres provinces comme des emprunts faits à l'Ile-de-France.

Cette manière de voir n'a pas été unanimement adoptée. Dans son beau travail sur la *Transition*, M. Anthyme Saint-Paul dit : « L'heure me semble venue de nous de« mander s'il faut, oui ou non, associer la « Normandie au mouvement transitionnel. » Cet auteur est convaincu que parmi les voûtes normandes il en est d'antérieures à celles de Saint-Denis, ou tout au moins de

1. D'après le *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. VI, 3e série, p. 289.

L'auteur tient à exprimer ses plus sincères remerciements à M. Lionel de Crèvecœur et à M. Marc Raynaud qui, avec une extrême obligeance, ont bien voulu se charger de la traduction de ce mémoire. Il tient également à exprimer sa profonde obligation à son ami M. C. Enlart pour l'intérêt qu'il a pris à la préparation de la traduction.

La *Revue de l'Art chrétien*, de son côté, adresse ses meilleurs remerciements au « Royal Institute of British Architects » qui a eu la gracieuseté de mettre à sa disposition les clichés des belles planches qui illustrent cet article.

1. *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI et au XII siècle*, par Eugène Lefèvre-Pontalis. Paris, 1894-1897, t. I, p. 96.

contemporaines [1]. — Il admet un *double courant* venant, l'un de la Picardie, l'autre de la Normandie. — Le premier, le courant picard, auquel M. Lefèvre-Pontalis attribue une importance exclusive, se caractérise par l'adoption presque simultanée de l'arc en tiers-point et de la croisée d'ogives. — L'autre, qui s'étend sur toute la vallée de la Seine et dont le principal monument est l'église de Poissy, possède des architectes comprenant pleinement l'importance de la croisée d'ogives, mais hésitant à adopter l'arc en tiers-point.

On a très justement remarqué [2] que la voûte sexpartite joue un rôle considérable dans cette question. — Dans le groupe fort important des églises de style gothique primitif dont Noyon est le type, nous trouvons la voûte sexpartite accompagnée de tribunes. — Il est à noter que, tandis que nous cherchons en vain cette particularité dans les églises de l'Ile-de-France décrites par M. Lefèvre-Pontalis comme étant les devancières de Saint-Denis, nous la trouvons dans l'architecture normande. — S'il est vrai que dans beaucoup d'églises normandes, les voûtes ont été ajoutées postérieurement à la construction de la nef, ce n'est pas une raison d'affirmer qu'elles sont toutes dues à des réfections entreprises dans la seconde moitié du XIIe siècle.

Quelques églises ont certainement reçu des voûtes dès l'origine, mais malheureusement on ignore la date de leur construction. Aussi trouvons-nous en Normandie, au lieu de la voûte sexpartite habituelle, une voûte analogue bien que plus imparfaite, une croisée d'ogives quadripartite divisée par un arc doubleau portant un mur de refend. Il est certain que ce système n'eût pu être conçu en dehors d'une connaissance préalable de la croisée d'ogives quadripartite. — En ce qui concerne le développement de ces différentes variétés de voûtes, M. Dehio a constaté, en prenant pour point de départ le plus reculé, la date de construction de St-Étienne de Beauvais, qu'il a fallu un temps tel, pour parfaire cette évolution, que l'influence de l'Ile-de-France n'y peut être admise. Aussi ne pouvons-nous accepter la conclusion de M. Lefèvre-Pontalis, à savoir que la croisée d'ogives a été une véritable importation dans l'architecture normande [1].

Il est certain que cette discussion ne serait susceptible de conclusions précises que s'il était possible de dater exactement les plus anciens exemples de croisées d'ogives normandes, ce qui n'est malheureusement pas. — Jusqu'ici aucun des érudits qui ont pris part à la discussion n'a eu l'idée d'étudier les monuments anglais, pour y trouver des arguments. M. Lefèvre-Pontalis s'y réfère bien, mais, selon lui, la croisée d'ogives n'a été employée en Angleterre qu'après la généralisation de son emploi dans la France occidentale. — Il semble avoir adopté les conclusions de M. Félix de Verneilh, conclusions dont nous parlerons plus loin.

Il serait bien étrange que cette question ne reçût pas quelque éclaircissement de l'étude des églises normandes d'Angleterre, si l'on considère leur grandeur et leur importance, et si l'on remarque quelle fièvre de construction régna à cette époque, dite époque normande. Il est vrai que vingt ou trente ans après la conquête paraissent dans ces monuments certains

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1895. 1re livraison, p. 15.

2. *Die Anfänge des gothischen Baustils; zur Kritik der gegenwärtigen Stand der Frage*, par G. Dehio, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIX Band, 3 Heft. Berlin et Stuttgart, 1896.

1. *Die Anfänge des gothischen Baustils.*

traits caractéristiques dont plusieurs procèdent des traditions architecturales d'avant la conquête, et que l'on trouve par conséquent des monuments qui suivent d'une façon moins rigoureuse et moins logique le seul type de plan ou de construction généralement usité en Normandie. Cependant il n'en est pas toujours ainsi, et, pour ce qui est de la construction, les renseignements évidents que fournissent certaines églises anglaises, prennent une valeur d'autant plus grande que plusieurs d'entre elles peuvent être datées avec une très grande précision.

Il me semble donc que l'on puisse tenter de faire pour l'Angleterre une histoire méthodique de la construction normande comportant des voûtes, autant que le permettent les monuments qui nous en sont restés. C'est ce que je vais essayer dans l'étude suivante, en citant, à l'appui de ma thèse, les exemples dont la plupart peuvent être datés avec quelque certitude.

Bien que j'aborde un sujet assez familier aux érudits, je dois tout d'abord faire remarquer que l'architecture normande de l'Angleterre n'a été étudiée que très peu au point de vue si important auquel je veux me placer ([1]). Je dois ensuite déclarer que je ne saurais adopter les théories ([2]) qui donnent à l'architecture gothique une origine anglaise ; une telle prétention, il me semble, ne tient aucun compte des données élémentaires du problème. Dès la construction de Saint-Denis on ne peut contester la supériorité de l'école française. Cependant l'histoire de l'architecture normande en Angleterre prouve sa complète indépendance à l'égard de l'école de l'Ile-de-France, et tend à faire penser que l'école normande a pu, au contraire, influencer l'école française.

Au temps de la conquête de l'Angleterre, le roman normand était déjà empreint d'une puissante originalité et commençait à se montrer supérieur aux écoles contemporaines des provinces voisines. La caractéristique peut-être la plus frappante de l'architecture normande consiste dans les relations parfaitement logiques qui sont établies entre les arcs, les voûtes et leurs supports. Les Normands aimaient déjà à multiplier les lignes dans les archivoltes et les piliers. C'est cette tendance qui les a conduits à employer des divisions nombreuses pour orner les arcs et les piliers pendant la première moitié du XIIe siècle, ainsi que les riches moulures si caractéristiques dans le gothique anglais même durant sa première phase. Les plans si rigoureusement logiques des Normands prouvent qu'ils cherchaient à voûter entièrement leurs églises. On peut affirmer que les bas-côtés de certaines d'entre elles étaient déjà voûtés au temps de la conquête, quoiqu'en Normandie même il n'en ait subsisté que fort peu auxquelles on puisse assigner une date antérieure à 1050 ([1]). Les architectes normands n'avaient pas réussi du premier coup à voûter le vaisseau central de leurs édifices, mais les voûtes établies au-dessus de quelques chœurs sont là pour nous prouver qu'avant la fin du XIe siècle le problème était en somme résolu.

Nous ne savons que fort peu de chose au sujet des grandes églises anglaises antérieures à la conquête, mais les textes prou-

1. L'importance de Durham n'a été saisie ni par Dehio et von Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*), ni par Ruprich-Robert, dans *L'architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre.*

2. Comme, par exemple, celle qu'a soutenue M. J. H. Parker, dans l'article intitulé : *On the English origin of Gothic Architecture* (*Archæologia*, XLIII, 73).

1. *L'architecture normande*, par V. Ruprich-Robert, p. 60.

vent que déjà quelques-uns des procédés normands y avaient été employés. Cependant nous ne saurions affirmer que les constructions anglaises de cette époque fussent empreintes des caractères de précision et de logique particuliers aux Normands, ni que les architectes anglais eussent à ce moment fait aucun pas dans une direction qui pût les amener à construire des églises entièrement voûtées. La persistance de la tradition de la charpente apparente, que l'Angleterre avait partagée avec toute l'Europe du Nord-Ouest, se manifeste suffisamment par l'emploi de gros piliers cylindriques supportant les grands arcs, tels que nous en trouvons à Gloucester, Tewkesbury et Southwell. C'est là un type inconnu en Normandie, sauf dans quelques églises de médiocre importance. Il n'est pas impossible que la tradition purement anglaise ne puisse expliquer certains traits particuliers que présentent les plans de quelques-unes des plus grandes églises normandes d'Angleterre. On trouve, en effet, dans ces dernières certaines dispositions inconnues en Normandie, et les constructeurs s'en tiennent généralement à un type moins uniforme. Certains détails indiquent la même tendance. Le chapiteau cubique est partout employé au lieu du chapiteau à volutes si fréquent en Normandie [1].

Si l'on étudie l'évolution de la voûte sur des types anglais entre la conquête normande et le milieu du XIIe siècle, il convient de parler d'abord des voûtes des parties basses de l'église (bas-côtés et cryptes), parce que ce sont ces voûtes qui nous fournissent des exemples les plus anciens et parce que leur étude n'est pas compliquée par les considérations relatives à la poussée, qui offrent une si grande importance lorsqu'il s'agit des voûtes hautes. Nous n'avons à nous occuper que de la voûte d'arêtes, car les Normands ont rarement employé la voûte en berceau dans les parties importantes de leurs églises. La voûte en berceau existant au-dessus de la nef de la chapelle de la Tour de Londres en est un exemple rare.

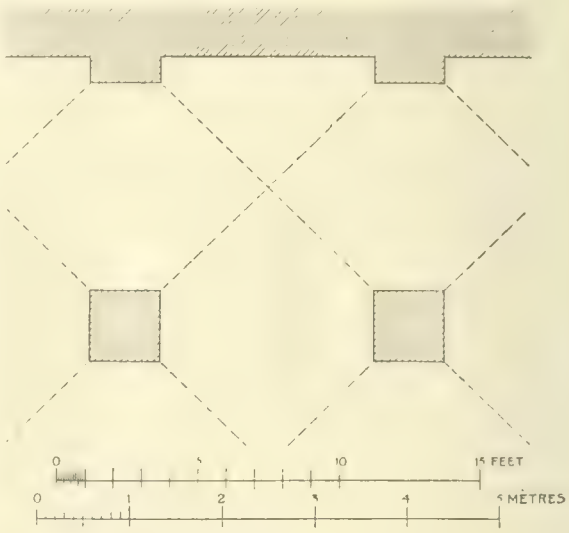


Fig. 1. — Durham, crypte du réfectoire.

La voûte d'arêtes, dans sa forme la plus simple, est engendrée par deux demi-cylindres se pénétrant à angle droit, et est dépourvue d'arcs doubleaux : c'est une réminiscence de la voûte d'arêtes romaine. Les bas-côtés de la nef de la Trinité à Caen sont voûtés d'après ce système, plus fréquemment usité dans les cryptes. (Trinité de Caen, et cathédrale de Bayeux.) En Angleterre, nous avons des exemples de ces voûtes d'arêtes dans les cryptes du réfectoire de Durham construites pendant l'exil de l'évêque Guillaume de Saint-Calais

1. Dans certaines des plus anciennes églises de Normandie on peut trouver des chapiteaux cubiques qui s'arrondissent graduellement pour faire corps avec le fût, ou dont le cube a les angles biseautés (nef de Jumièges). Mais ces chapiteaux ne montrent pas sur la face du cube la ligne demi circulaire si courante en Angleterre, et il est certain que des chapiteaux de ce dernier type ont été employés en Angleterre avant la conquête.

(1088-1091) [1], et dont les voûtes sont supportées par des piliers rectangulaires *(fig. 1)*, ainsi que dans la crypte s'étendant sous le chœur de la cathédrale de Roches-

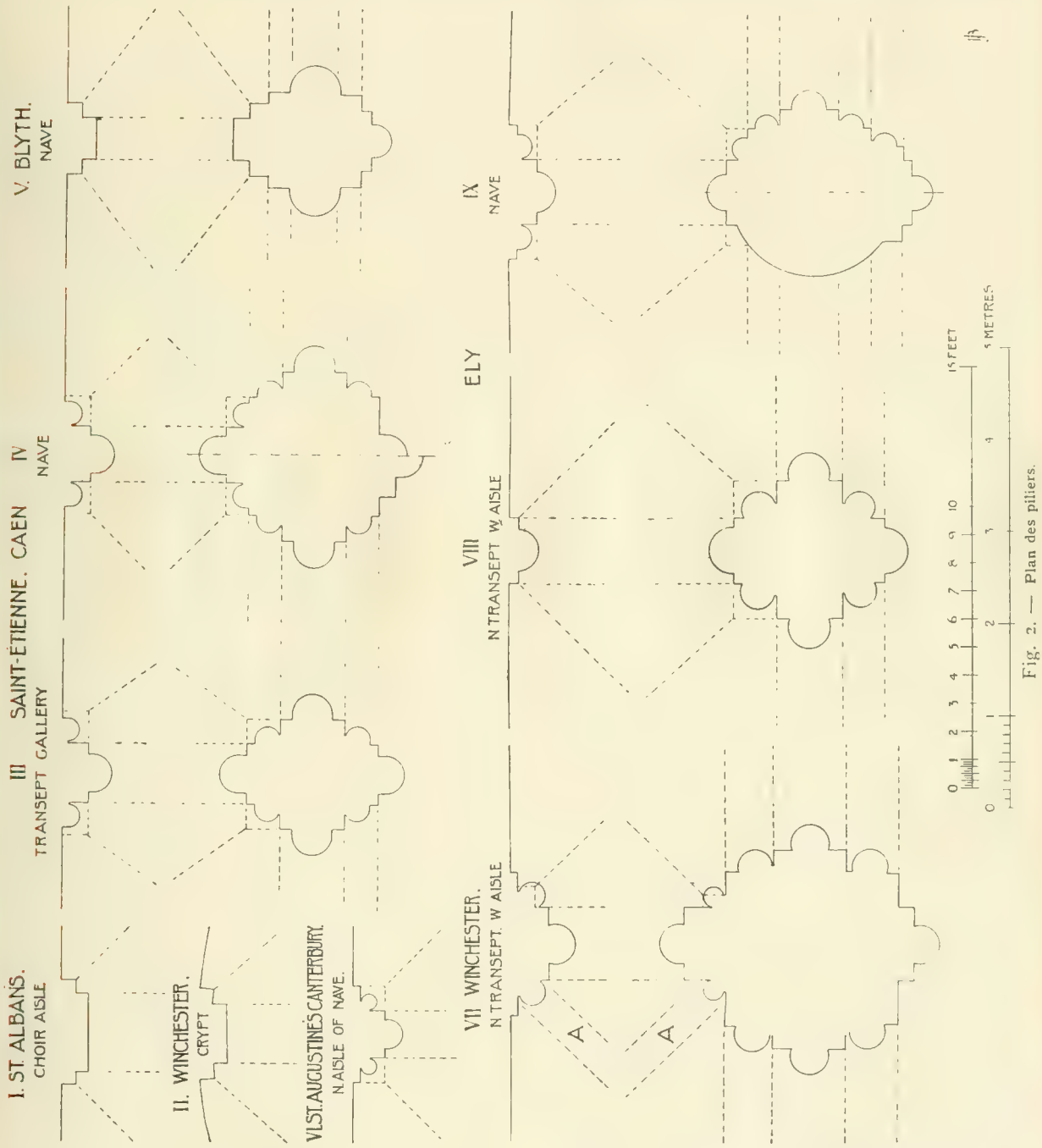


Fig. 2. — Plan des piliers.

ter, qui fut construite par l'évêque Gundulphe (1077-1082) et dont les supports sont des fûts cylindriques [1].

1. *Durham Cathedral*, par William Greenwell, 5e édition, p. 21.

1. *Gundulf's Tower at Rochester, and the first Norman*

En général ces voûtes d'arêtes sont renforcées par des doubleaux en plein-cintre de section carrée, qui forment sous la voûte une sorte de cintre permanent (1). L'emploi de ces doubleaux entraînait cependant des difficultés considérables pour construire la naissance de l'arête. Dans la voûte d'arêtes romaine et dans ses imitations l'arête part de l'angle externe du pilier. Dans plusieurs voûtes normandes primitives, l'arête part de l'angle interne formé par la rencontre de deux doubleaux ou d'un doubleau avec le mur (2). Étant donné que les voûtes étaient construites en blocage, avec de gros joints et couvertes d'enduit, cette manière d'agencer la naissance de l'arête était évidemment défectueuse. Aussi tourna-t-on bientôt cette difficulté en développant le plan des piliers. Le pilastre sur lequel repose le doubleau est flanqué de chaque côté par un pilastre secondaire qui forme pour l'arête un support indépendant (3). Cette disposition est employée dans la crypte du dortoir de Westminster (continuation de l'œuvre d'Édouard le Confesseur 1070-1080 environ), où le pilier et l'arête sont continus et dépourvus d'impostes (1). Il existe d'autres exemples avec imposte moulurée : les bas-côtés de St-Albans (commencé par l'abbé Paul de Caen en 1077) (*fig. 2*, I) ; la crypte de la cathédrale de Winchester, commencée par l'évêque Walkelin en 1079 (*fig. 2*, *II*, et *fig. 3*) ; les bas-côtés de la chapelle de la tour de Londres (1080 environ) ; les bas-côtés de la nef du prieuré de Blyth (Nottinghamshire), fondé

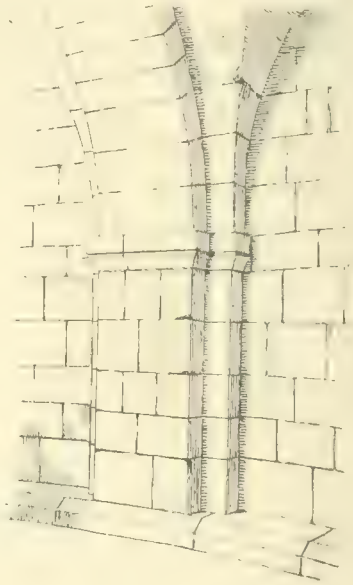


Fig. 3. — Winchester, crypte.

en 1088 (*fig. 2*, *V*) ; la crypte de Bow-church à Londres (2) et les bas-côtés du chœur de St-Barthélemy de Smithfield fondé seulement en 1123 (3).

Dans certaines cryptes, où les supports sont constitués par des fûts cylindriques,

Cathedral Church there, par W. H. St-John Hope, *Archæologia*, XLIX, 323.

1. Les extrémités des couchis étaient posées sur l'extrados des doubleaux. On voit encore en place des fragments de ces couchis dans la crypte de Lastingham (Yorkshire). Cette crypte fut construite entre 1078 et 1088 par des moines venus de l'abbaye de Whitby et qui n'avaient pas achevé l'église de Lastingham quand ils partirent pour fonder l'abbaye de Notre-Dame à York.

2. Bas-côtés de la nef de Lessay (*fig. 20*). Chœur et bas-côtés de Saint-Nicolas de Caen et de St-Georges de Boscherville (*fig. 24*). Voir aussi les pilastres du bras nord du transept de la cathédrale d'Ely (*fig. 2*, *VIII*).

3. Dans de très anciens exemples, tels que Bernay et Jumièges, nous voyons la préparation de ce système. Dans le bas-côté sud du chœur à Bernay, l'arête forme à sa naissance un angle saillant, mais le pilier n'offre pas de subdivision pour la recevoir. Dans les bas-côtés de la nef de Jumièges le support adossé au mur est formé par une demi-colonne engagée dans un pilastre carré (comme à Ely, *fig. 2*, *VIII*) ; mais, le doubleau n'occupant pas toute la largeur du pilier, les angles restent disponibles pour recevoir la saillie des arêtes à leur naissance.

1. Cela n'est exact que pour les piliers adossés. — Quant aux retombées supportées par des piles cylindriques, l'arête naît un peu au-dessus du chapiteau, dans l'angle formé par les doubleaux qui sont en plein-cintre surbaissé.

2. *Vetusta Monumenta*, V, planche 64.

3. Dans la crypte du dortoir de Westminster, les bas-côtés de la chapelle de la Tour de Londres, la crypte de Bow-church et les bas-côtés du chœur de St-Barthélemy de Smithfield, les voûtes sont munies de formerets qui reposent sur des pilastres distincts. Voir les illustrations relatives à la chapelle de la Tour dans les *Vetusta Monumenta*, IV, pl. 48 à 51.

le sommier de la voûte offre des divisions correspondant aux dispositions que nous venons d'indiquer, de manière à fournir une saillie spéciale au départ de l'arête. (Crypte de la cathédrale de Worcester 1084 [1], crypte construite par Ernulphe à la cathédrale de Cantorbéry (1096 environ), chapelle du château de Durham, commencée par Guillaume le Conquérant en 1072.)

Un autre progrès fut réalisé par la substitution de colonnes engagées aux pilastres carrés qui recevaient les arêtes. Les voûtes situées sous les tribunes du transept à St-Étienne de Caen ont des supports de ce genre *(fig. 2, III)* et, bien que les voûtes des bas-côtés de la nef aient été reconstruites à une date postérieure [2], les plans des piliers indiquent clairement que la même disposition y avait été adoptée [3]. La même méthode est employée dans les constructions dues à l'évêque Walkelin dans les bas-côtés du transept de la cathédrale de Winchester *(fig. 2, VII*, et *fig. 4* [4]). Nous la rencontrons également dans les constructions de l'abbé Siméon, frère de Walkelin, dans les bas-côtés du transept de la cathédrale d'Ely, mais ici on ne rencontre la colonnette recevant l'arête que dans les piliers des grands arcs et non pas dans les piliers adossés au mur *(fig. 2, VIII)*. Dans les bas-côtés de la nef d'Ely [5] on rencontre la même disposition, à cela près que les pilastres adossés au mur ont une colonne correspondant à la retombée de l'arête *(fig. 2, IX)*, comme à Winchester. Dans le collatéral nord de l'église abbatiale de St-Augustin à Cantorbéry, une colonnette reçoit l'arête *(fig. 2, VI)*, et le professeur Willis croit que l'on adopta le même mode de construction dans les bas-côtés du chœur de la cathédrale de Cantorbéry, qui

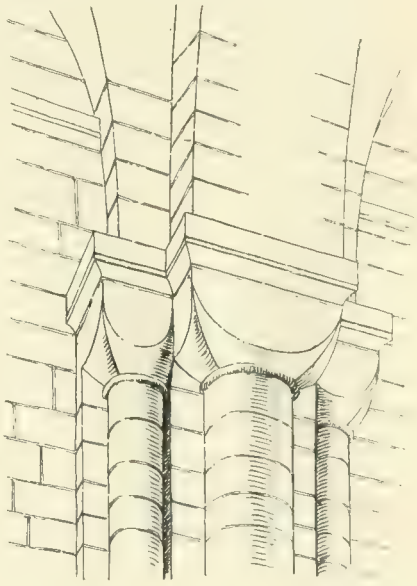


Fig. 4. — Winchester, voûte sous la tribune du transept nord.

sont l'œuvre d'Ernulphe [1]. Cet agencement de voûtes et de supports ne fut probablement que peu usité et bientôt abandonné pour l'emploi de la croisée d'ogives.

Dans les voûtes situées sous les tribunes du transept à St-Étienne de Caen et dans les constructions de l'évêque Walkelin à la cathédrale de Winchester (crypte, *fig. 3 ;*

1. Une excellente étude sur les voûtes de la crypte de la cathédrale de Worcester, due au professeur Willis, se trouve dans les *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, 1862-3, p. 213.

2. G. Bouet, *Analyse architecturale de l'abbaye de St-Étienne de Caen*, 1868, pp. 32 et 34, et dans le *Bulletin Monumental*, XXXI, pp. 448 et 450.

3. Également dans le bas-côté nord de St-Taurin d'Évreux.

4. Également dans les angles de la partie centrale de la crypte de Rochester, œuvre de Gundulphe (*Archæologia*, XLIX). Dans les angles des bas-côtés de cette crypte les arêtes retombent sur des pilastres carrés.

5. Ruprich-Robert donne pour la nef d'Ely les dates de 1174 à 1189. Elles ne peuvent s'appliquer qu'à la partie supérieure du transept occidental. Le projet de la nef est certainement dû à l'abbé Richard (1100-1107), si même on ne peut lui attribuer la plus grande partie de la construction actuelle. Voir D. J. Stewart, *The Architectural History of Ely Cathedral*, 1868, p. 38.

1. Voir R. Willis, *The Architectural History of Canterbury Cathedral*, 1845, p. 77.

bas-côtés du transept, *fig. 4*) [1], se trouve réalisé un progrès important : les reins de la voûte sont appareillés en moellons, le reste étant construit en blocage recouvert d'enduit. Ces progrès relatifs à la construction de la naissance des arêtes et au plan des supports sont dignes d'attention, car ils font comprendre comment on accueillera la découverte bien plus importante de la croisée d'ogives. Mais, avant d'en venir à ce point, qui sera l'objet principal de mon étude, il est nécessaire de parler des modi-

Fig. 5. — Gloucester, chapelle sud du déambulatoire, côté nord.

fications que subit la voûte d'arêtes dans le cas où il fallait voûter des travées de plan barlong, ou irrégulier.

Quelle que fût la forme de l'espace à couvrir, qu'on la suppose barlongue, triangulaire ou trapézoïdale, les Normands cherchaient toujours à ne pas donner aux voûtes d'arêtes une forme bombée [1]. Ils atteignirent ce but en surélevant le tracé des voûtains les plus étroits de portée. Quelquefois ces courbes sont simplement en plein cintre surhaussé ; le plus souvent la courbe adoptée est celle d'une ellipse posée

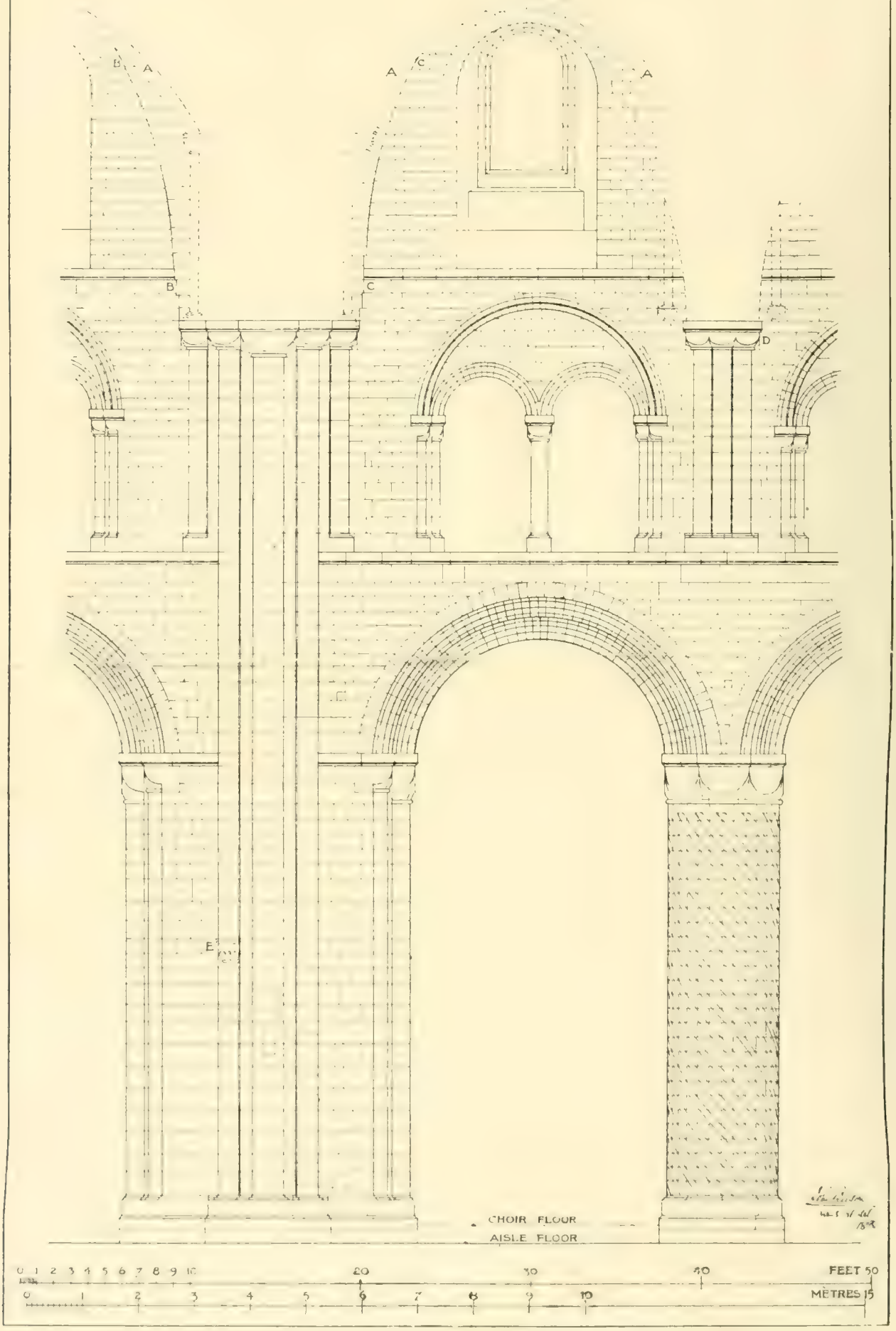
1. Également dans les voûtes des bas-côtés de la nef de Blyth (Nottinghamshire).

1. En Angleterre, au moins, les Normands ne paraissent pas avoir adopté l'expédient de bomber la voûte de manière à pouvoir donner à l'arête un tracé en plein-cintre. (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, IV, 18.)

FIG. 7.

DURHAM CATHEDRAL,

ELEVATION OF BAY OF CHOIR, NORTH SIDE



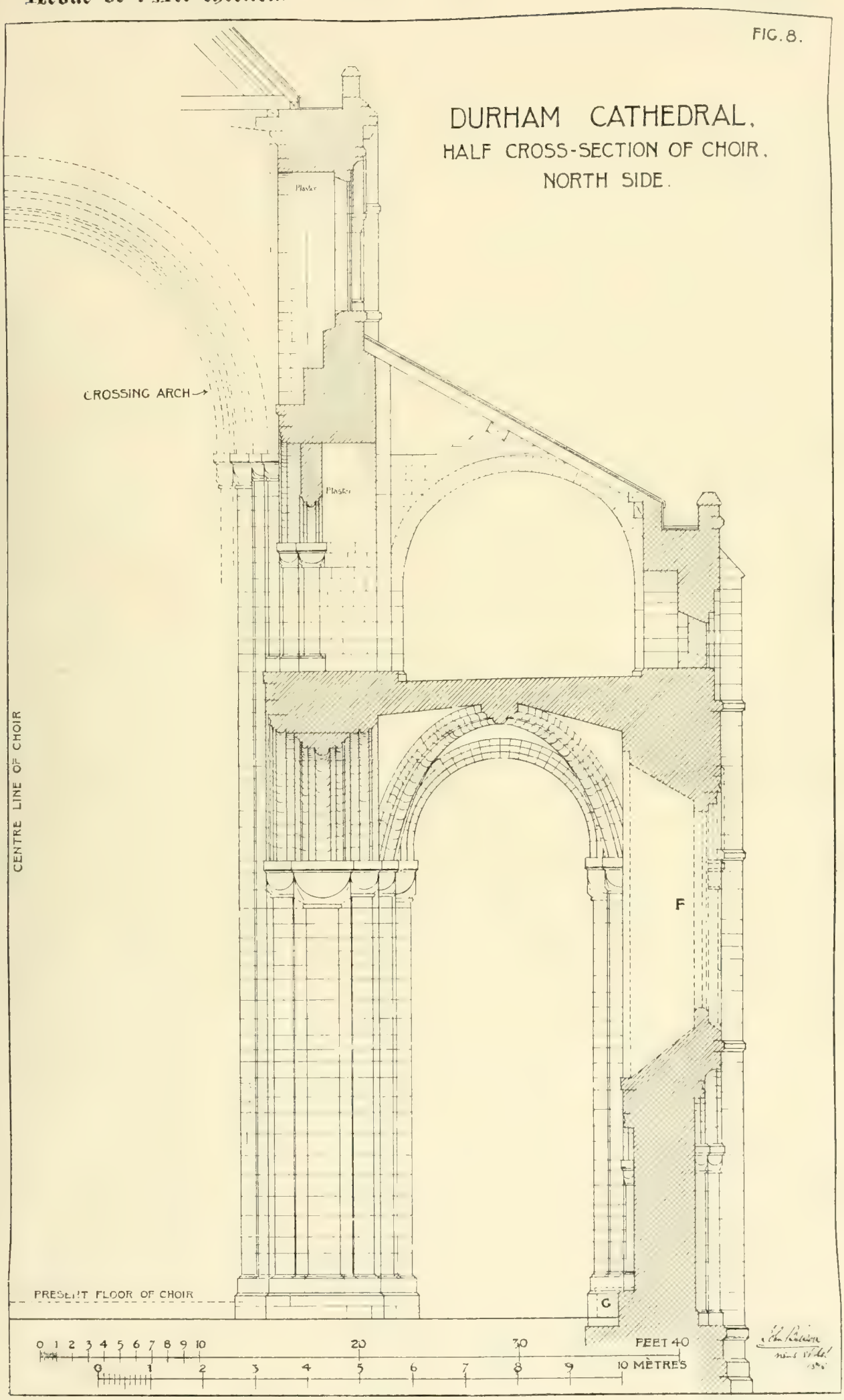


FIG. 8.
DURHAM CATHEDRAL.
HALF CROSS-SECTION OF CHOIR.
NORTH SIDE.
CROSSING ARCH
Plaster
Plaster
CENTRE LINE OF CHOIR
F
G
PRESENT FLOOR OF CHOIR
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 30 FEET 40
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 METRES

sur son petit axe. Les méthodes employées sont irrégulières, car à ce moment on ne réalisait de progrès que par voie de tâtonnement. Que les Normands aient acquis une grande habileté avant l'introduction de la nervure, pour voûter des travées de plan irrégulier, cela nous est prouvé par les cryptes de Winchester (1) et de Worcester (2). Dans l'abside et le déambulatoire de la crypte de Winchester le tracé irrégulier des travées et la science déployée dans la construction de leurs voûtes sont très remarquables. — Les arcs sont en plein cintre légèrement surbaissé (3), tandis que, pour maintenir les clefs à un même niveau, il a fallu que l'on fît prendre aux voûtains latéraux des travées les plus étroites une haute courbe elliptique. — A la cathédrale de Gloucester (commencée en 1089, consacrée en 1100), dans l'étroite travée qui se trouve au côté-ouest de la chapelle absidale sud, le formeret est un véritable arc brisé, bien qu'à son sommet la lunette de la voûte soit arrondie *(fig. 5)*. — L'extrême ingéniosité dont les Normands ont fait preuve, dans l'emploi de la voûte d'arêtes, explique, dans une certaine mesure, pourquoi ils ont de bonne heure adopté le principe de la croisée d'ogives et lui ont donné un développement systématique.

La forme semi-elliptique (4) donnée aux compartiments latéraux des voûtes d'arêtes mentionnées plus haut est digne d'attention, parce qu'elle démontre qu'avant l'introduction de la nervure les architectes normands modifiaient déjà la courbure de ces compartiments latéraux, de manière à la faire concorder avec la courbe de l'arête. Étudions le cas d'une voûte d'arêtes établie sur une travée barlongue A B C D. *(fig. 6)* : le tracé de la lunette la plus large est un demi-cercle A E B, et les lignes de faîte des voûtains doivent être placées de niveau. — Si la courbe du compartiment latéral est un demi-cercle surhaussé A F G, l'arête,

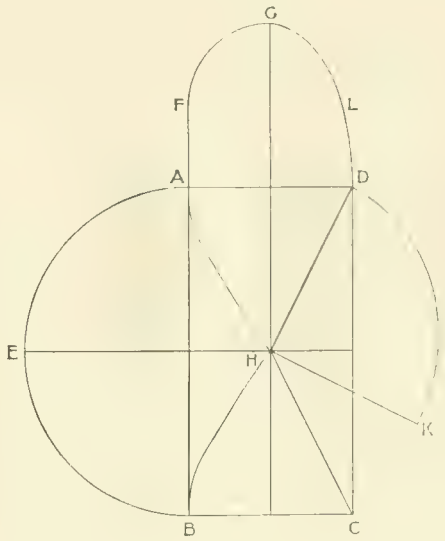


Fig. 6.

au lieu de se trouver dans un plan vertical, décrira en projection une ligne infléchie A H, B H (1). — Mais, pour que l'arête soit contenue dans le même plan D H, sa courbe devra être une demi-ellipse D K, et la projection de cette courbe sur le mur latéral imposera à la lunette une forme semi-elliptique D L G. — Je ne prétends pas que ces voûtes primitives aient été construites avec une exactitude mathématique, mais il me semble évident que c'est afin

1. Un plan de cette crypte se trouve dans *History and Antiquities of the See and Cathedral church of Winchester*, par J. Britton (1817), pl. II.

2. R. Willis, voir plus haut.

3. Le professeur Willis en parle comme de courbes elliptiques dont la portée est de 4 m 57 et la flèche de 1 m 83. — Voir les *Transactions* citées plus haut, p. 215.

4. D'après Sir G. G. Scott *(Lectures on Mediæval Architecture*, I, p. 57*)*, ce n'était qu'exceptionnellement qu'on adopta ces courbes, mais j'estime que les exemples existants ne sont pas susceptibles d'une interprétation autre que celle donnée plus haut. Voir Ruprich-Robert, *L'architecture normande*, p. 71.

1. Voir le professeur Willis sur les voûtes de la crypte de Worcester, *Transactions* citées plus haut, p. 215 et pl. I.

que l'arête se trouvât à peu près dans un plan vertical que les compartiments latéraux ont reçu cette forme elliptique. Après l'introduction de la nervure, les compartiments latéraux des voûtes barlongues prennent généralement aussi un tracé elliptique, bien que dans les plus anciennes croisées d'ogives la nervure ne décrive plus une demi-ellipse mais un arc de cercle, dont le centre de figure est placé au-dessous des impostes. — Désormais la courbe des ogives sera le principe générateur de la construction, déterminant la disposition des compartiments de remplissage.

La croisée d'ogives apparaît vers la fin du XIe siècle dans les pays, fort éloignés les uns des autres, situés entre l'Italie septentrionale et la Bretagne. L'histoire de son évolution dépasserait de beaucoup les limites de ce travail où je ne me propose que d'étudier son développement dans les monuments anglais. — Mais, quels qu'aient été l'endroit et les circonstances dans lesquels sa découverte a eu lieu, ses avantages ont dû immédiatement apparaître à tous les yeux. La croisée d'ogives assurait, en effet, un cintre permanent à l'arête qui, lorsqu'elle avait une grande portée, était toujours sujette à s'écrouler. — L'ogive complétait donc la membrure inaugurée déjà par l'adjonction de l'arc doubleau à la voûte d'arêtes romaine. — Avant la fin du XIe siècle, les architectes normands couvraient déjà les chœurs de voûtes d'arêtes: il en reste quelques exemples dont nous parlerons plus loin. — L'emploi de la nervure se recommandait naturellement à une école qui eut toujours une tendance marquée à multiplier les piliers et les arcs et qui était devenue aussi habile à construire les voûtes d'arêtes. Il ne faut donc pas nous étonner de voir, qu'en Angleterre aussi bien qu'en Normandie, les architectes normands adoptèrent volontiers et développèrent rapidement cette innovation.

La cathédrale de Durham n'est pas seulement la plus belle construction romane que possède l'Angleterre, elle est aussi le plus parfait parmi les premiers exemples de l'emploi de la croisée d'ogives dans notre pays. Toutes les parties de l'église (1) furent voûtées sur croisées d'ogives entre 1093 et 1133. La constatation de ce fait est de la plus haute importance pour la solution du problème brièvement exposé au début de cette étude. Nous pouvons heureusement nous fier aux témoins qui l'attestent, car ce sont deux chroniqueurs contemporains dont l'un fut probablement, et l'autre certainement, moine à Durham. — Nous citons du reste les textes les plus importants (2). Ils nous permettent de dater avec exactitude certaines phases dans la marche de la construction. — Aussitôt après son retour de l'exil, l'évêque Guillaume de Saint-Calais fit abattre l'église d'Aldhun et, dès l'année suivante, commença la construction d'une église plus importante, dont la première pierre fut posée le 11 août 1093. — Nous n'avons pas de renseignement

1. Excepté peut-être la croisée du transept. — Nous n'avons pas de données certaines à son sujet, car on reconstruisit la partie supérieure de la tour centrale au XVe siècle; mais les colonnes montées dans chaque angle de la lanterne étaient probablement destinées à recevoir les ogives d'une voûte.

2. *Symeonis monachi Dunhelm. libellus de exordio Dunhelmensis Ecclesiae.* Ed. Thomas Bedford, Londres, 1732. Rolls Series, ed. T. Arnold, 1882-1885. C'est à cette dernière édition que nous renvoyons plus bas. L'histoire de Symeon s'arrête en 1096; celle de son continuateur en 1144. — « Ecclesiam XCVIII anno ex quo ab Alduno fundata fuerat, destrui precepit, et sequenti anno positis fundamentis nobiliori satis et majori opere aliam construere cœpit. — Est autem incepta MXCIIJ Dominicæ incarnationis anno, pontificatus autem Willelmi XIIJ ex quo autem monachi in Dunelmum convenerant XJ tertio Idus Augusti, feria V. Eo enim die Episcopus, et qui post eum secundus erat in ecclesia prior Turgotus cum cœteris fratribus primos in fundamento lapides posuerunt. Nam paulo ante, id est, IV Kal. Augusti feria VI, idem Episcopus et prior, facta cum fratribus oratione ac data bene-

précis sur l'état de la construction au moment de la mort de l'évêque (6 janvier 1096). Nous savons cependant que l'évêque avait entrepris la construction de sa cathédrale en même temps que les moines celle de leur monastère et que sa mort vint modifier cet état de choses. — Désormais les moines se consacrèrent uniquement à l'œuvre de la cathédrale, qui avait été poursuivie jusqu'à la nef lorsque Ralph Flambard accéda au trône épiscopal (1099). Si nous considérons que l'évêque Guillaume était d'un caractère énergique et qu'il disposait de grandes ressources, évidemment très supérieures à celles des moines, ses continuateurs, nous sommes amené à constater un fait nettement indiqué du reste par les caractères archéologiques de l'édifice: le chœur et le côté oriental du transept jusqu'au haut du triforium sont l'œuvre de Guillaume, tandis que le côté occidental du transept peut être attribué aux moines. — Le chœur était déjà si avancé en 1104 qu'à cette date on y transporta et qu'on plaça au chevet la châsse de Saint-Cuthbert.

Flambard poussa les travaux: « *modo intentius, modo remissius* » ; ce fait s'est manifesté par certaines modifications apportées au plan primitif de la nef et aux parties hautes du bras sud du transept... Quand Flambard mourut en 1128, la nef était terminée jusqu'à la naissance des voûtes hautes : dans l'intervalle qui sépara sa mort de l'élection de son successeur, Geoffroy le Roux (1133), les moines achevèrent complètement la nef, c'est-à-dire qu'ils construisirent la voûte.

Il semble d'après le plan [1], du chœur et de la partie orientale du transept, que l'on avait bien eu, dès l'origine, l'intention de couvrir les bas-côtés et les nefs de voûtes qui furent alors véritablement construites.— Décrivant plus loin les voûtes des nefs principales, nous examinerons d'abord les voûtes des collatéraux construites par l'évêque Guillaume entre 1093 et 1096. Ces voûtes sont figurées dans les relevés que nous donnons d'une des travées du chœur *(fig. 7, 8 et 9)* [2]. Nous y joignons un plan détaillé *(fig. 10)* sur lequel est figuré le rabattement

dictione, fundamentum cœperant fodere. Igitur monachis suas officinas ædificantibus, suis Episcopus sumptibus ecclesiæ opus faciebat. » — *Symeon*, I, 128-9.

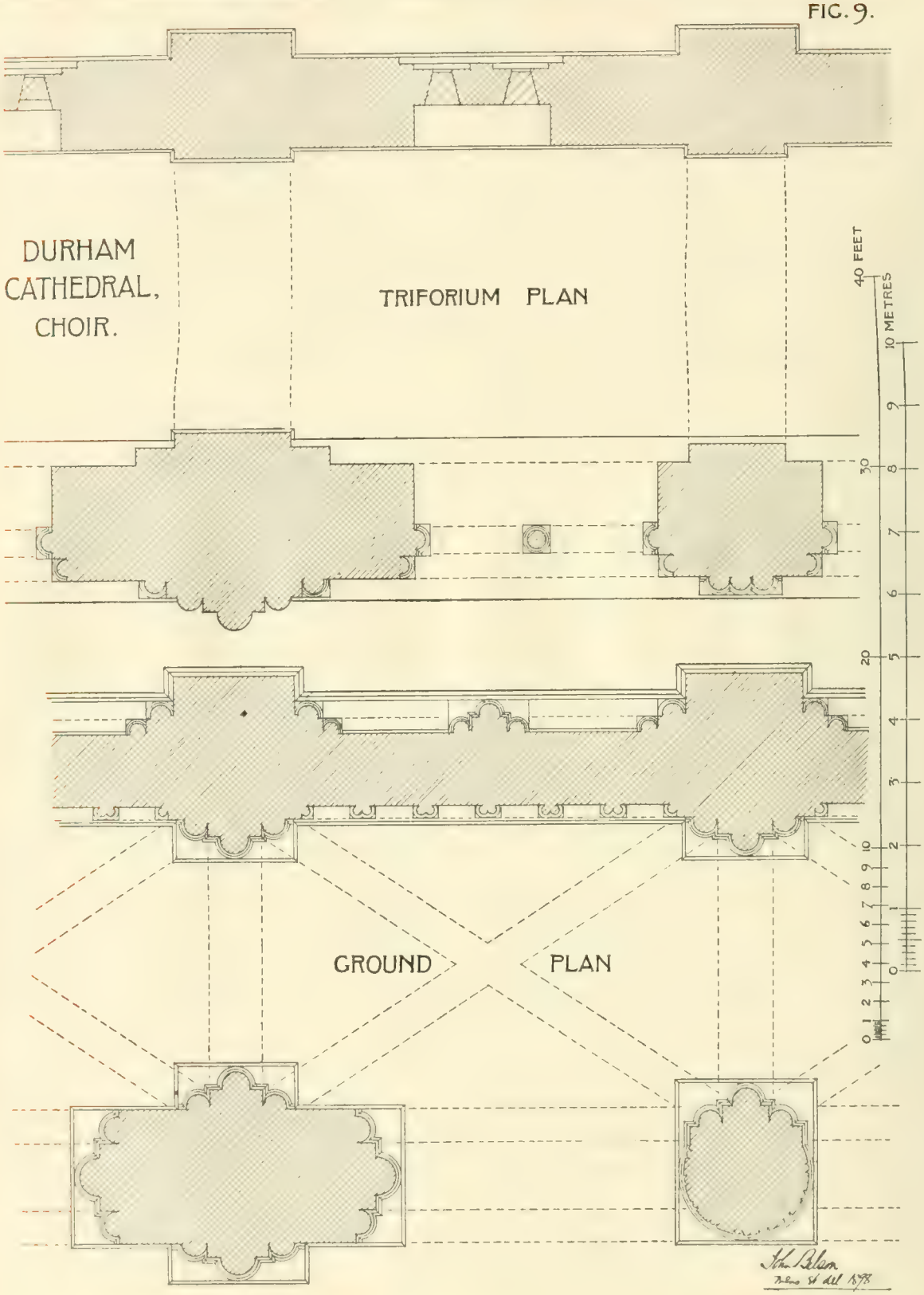
— Le continuateur parle de Flambard en ces termes : « Circa opus ecclesiæ modo intentius modo remissius agebatur, sicut illi ex oblatione altaris et cœmeterii vel suppetebat pecunia vel deficiebat. His namque sumptibus navem ecclesiæ circumductis parietibus, ad sui usque testitudinem erexerat. — Porro prædecessor (Willelmus de S. Carilefo) illius (Rannulfi), qui opus inchoavit, id decernendo statuerat, ut Episcopus ex suo ecclesiam, monachi vero suas ex ecclesiæ collectis facerent officinas. — Quod illo cadente cecidit. — Monachi enim omissis officinarum ædificationibus operi ecclesiæ insistunt, quam usque navem Rannulfus jam factum invenit. » — *Continuatio*, I, 139-140.

— Après la mort de Flambard : « Vacavitque episcopatus per quinquennium. Eo tempore navis ecclesiæ Dunelmensis monachis operi instantibus peracta est. » *Continuatio*, I, 141.

1. Cf. le plan de la cathédrale dans *Architectural Illustrations and Description of the Cathedral Church of Durham*, par R. W. Billings, 1843, pl. 3 et 4, ou dans *The Builder*, LXIV, p. 427. Voir aussi le plan du chevet primitif dans l'*Archæological Journal*, LIII, 9, pl. 2.

2. Les figures 7 à 12 montrent la moitié ouest de la double travée est du chœur (côté nord). Dans les fig. 7 et 8 nous avons supprimé la voûte actuelle du chœur construite au milieu du XIIIe siècle ; quelques remaniements ne sont pas figurés. — Les formerets AAA, de la voûte du XIIIe siècle et les colonnes qui les reçoivent, sont indiqués (fig. 7) par des lignes ponctuées. — L'appareil de la partie haute du mur en BB et CC (fig. 7) montre le tracé de la lunette de la voûte primitive. — Au XIIIe siècle, quand on construisit la voûte actuelle, on sculpta les chapiteaux des triples colonnes en D (fig. 7), mais les chapiteaux correspondants de la double travée occidentale n'ont pas été modifiés. — La colonne en E (fig. 7) a été coupée pour faire place aux stalles du chœur, qui recouvrent le mur dans toute la partie où les joints ne sont pas indiqués. Le niveau actuel du dallage du bas-côté donne le niveau primitif du dallage du chœur (voir *Archæological Journal* LIII, 6). Les fenêtres du bas-côté nord ont été remaniées ; les lignes ponctuées en F dans la coupe transversale (fig. 8) indiquent une fenêtre semblable à celles du bas-côté du transept. — Le banc de pierre que l'évêque Gautier de Skirlaw (1388 à 1405) a fait construire dans le bas-côté nord est indiqué par des lignes ponctuées en G (fig. 8).

FIG. 9.


DURHAM
CATHEDRAL,
CHOIR.
TRIFORIUM PLAN
GROUND PLAN
40 FEET
10 METRES

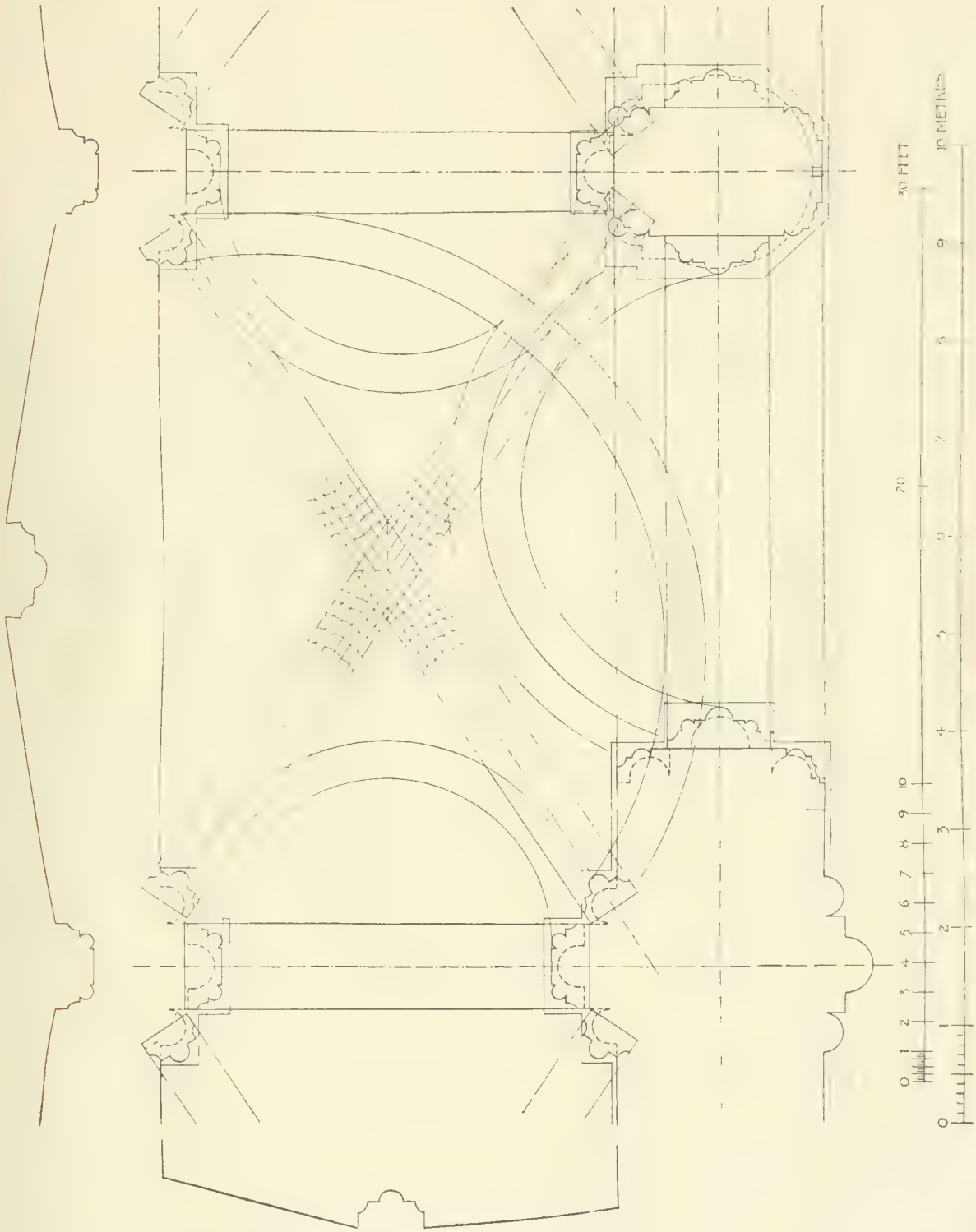


Fig. 10. Durham, bas-côté nord du chœur, plan de la voûte.

horizontal des nervures et des doubleaux (1).

1. Dans ces plans et les plans suivants les rabattements sont faits autour des niveaux des naissances des nervures, pris comme axes.

Les doubleaux et les ogives sont supportés par des triples colonnes adossées au mur du collatéral, ou aux piles fortes et faibles qui

reçoivent la retombée des grands arcs. A chacune des nervures correspond une colonne distincte. Le plan des travées des collatéraux du chœur est barlong (1), le rectangle étant orienté comme l'église dans le sens de sa plus grande dimension. La portée des ogives est, en conséquence, de plus du double de celle des doubleaux. Les grands arcs sont à peu près en plein cintre ; celui de la travée que nous reproduisons a son centre de figure situé à 0^m20^c au-dessous du niveau des impostes. La portée du doubleau qui retombe au revers de la pile faible est un peu plus grande que celle du doubleau correspondant à la pile forte. — De la sorte, tandis que le premier est tracé en plein cintre, le second a dû être surhaussé d'environ 0^m25^c. Les courbes des ogives sont des arcs de cercle tracés de centres situés à 1^m45^c au-dessous du niveau de leur naissance ; les ogives, par conséquent, forment, en retombant sur leurs chapiteaux, un angle aigu avec les tailloirs. Les clefs des ogives sont placées beaucoup plus haut que le sommet des doubleaux; les lignes de faîte des voûtains montent donc vers la clef des ogives (2). Les lunettes des voûtains, sur les murs goutterots, sont en plein cintre surbaissé ; sur le mur du bas-côté, elles le sont davantage encore. Sur le mur latéral du chœur, la lunette de la voûte n'est pas concentrique au grand arc, à cause de la largeur considérable de la pile forte ; il fallut, en conséquence, laisser un pan de mur entre l'extrados de l'arc et la voûte du côté de la pile forte. — Remarquons que, contrairement à ce qui se passe pour l'arête d'une voûte sans nervures, la courbe de l'ogive n'est pas déterminée par l'intersection des compartiments de voûte ; au contraire, l'ogive est établie d'une manière indépendante, et c'est sa courbe qui détermine la forme des voûtains de remplissage (1). Ce fait est très apparent en ce qui concerne les compartiments aboutissant aux murs du chœur et du bas-côté ; leur surface a dû être considérablement gauchie, parce que le centre de figure de l'ogive est à un niveau bien inférieur aux centres des courbes génératrices des voûtains. — Le profil des doubleaux se compose d'un méplat encadré de deux boudins surmontés de cavets ; celui des ogives, d'un gros boudin entre deux gorges... Les moulures de l'ogive ne se dégagent pas bien à sa naissance, surtout à la retombée de la pile faible *(voir les fig. 10, 11 et 12)*. Les ogives et les doubleaux, ainsi que tous les arcs du reste, sont construits en claveaux minces d'une épaisseur moyenne de 0^m18^c. Les clefs des ogives sont appareillées d'une manière toute primitive : les faces des clefs ne se présentent pas dans une direction perpendiculaire aux axes des nervures, mais elles forment le prolongement des côtés de celles-ci, de sorte que des claveaux triangulaires ont dû être disposés tout autour de la clef pour opérer le raccordement *(fig. 10)* (2). Il n'y a pas de formerets. Les voûtes des bas-côtés du transept sont exactement semblables à celles des collatéraux du chœur, à cela près que le plan des travées y est de proportions différentes. Toutes ces voûtes

1. Excepté la travée ouest qui se rapproche davantage du plan carré, car c'est la largeur du collatéral au transept qui détermine la forme de son plan. Les autres travées sont à peu près de largeurs égales, d'axe en axe des piliers.

2. Les coupes des clefs de voûtes se trouvent fig. 10. Dans la travée en question les pentes qu'accusent les lignes de faîte des voûtains sont respectivement : de la clef des ogives au mur du chœur, 0^m20^c, au mur des bas-côtés, 0^m53^c, aux clefs des doubleaux transversaux 0^m68^c.

1. Il est à peine nécessaire de faire remarquer que cela seul démontre l'impossibilité qu'on ait ajouté ici des ogives sous les arêtes d'une voûte originairement construite sans nervures.

2. Les clefs des autres voûtes de la cathédrale sont appareillées d'une manière presque semblable.

basses font certainement partie de l'œuvre primitive ; leur appareil et leurs profils présentent les mêmes caractères que ceux des arcs du chœur, et, pour des raisons de construction, elles ont certainement dû être montées, comme à l'ordinaire, en même temps que les murs principaux. — On a dit que les colonnes engagées dont nous avons parlé plus haut avaient dû être

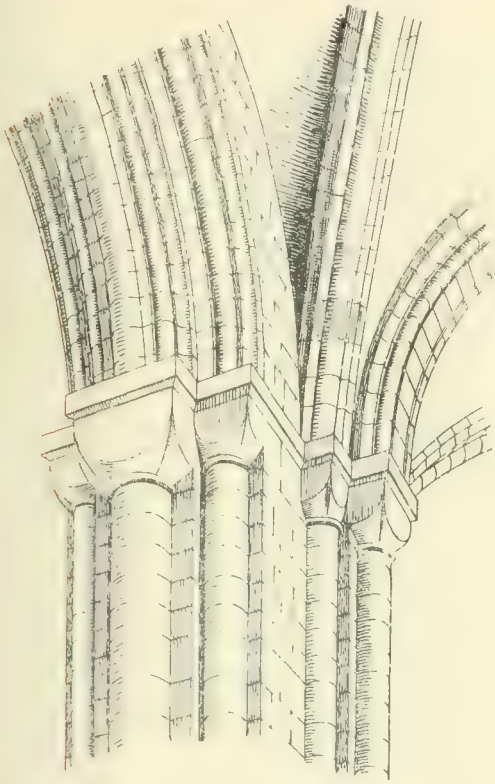


Fig. 11. — Durham, bas-côté du chœur, pile forte.

disposées pour recevoir la retombée de voûtes d'arêtes semblables à celles des cathédrales de Winchester et d'Ely, et que les voûtes actuelles sont dues à un remaniement postérieur. La construction des voûtes considérée en elle-même ne peut fournir aucun argument à l'appui de cette thèse. — Elle se trouve, d'autre part, nettement contredite par la disposition donnée aux colonnes engagées à l'angle des collatéraux du chœur et du transept, aussi bien du côté nord que du côté sud. Dans le bas-côté du chœur ce sont des groupes de trois colonnes qui reçoivent comme ailleurs les deux ogives et les doubleaux, mais dans cette première travée du bas-côté du transept on n'eut besoin que de deux colonnes, puisque l'ogive de la travée commune, de la travée de jonction, était déjà pourvue ; et le plan du pilier d'angle fut simplement

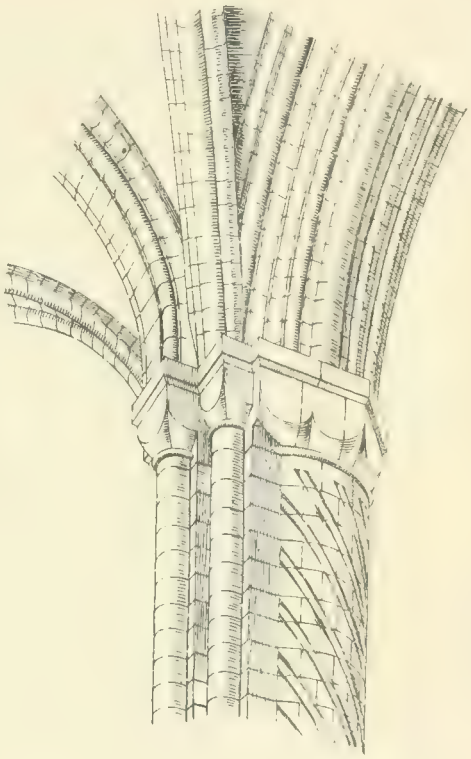


Fig. 12. — Durham, bas-côté du chœur, pile faible.

modifié par la suppression de la colonne devenue inutile *(fig. 13)* [1]. Si l'architecte s'était proposé de construire des voûtes d'arêtes, il aurait tout simplement pris l'angle du mur comme point de départ de l'arête et ne se serait pas imposé une difficulté pour le simple plaisir de la surmonter.

Les voûtes des bas-côtés de la nef de

1. A une date plus récente, on peut remarquer l'emploi de la même solution à l'angle des bas-côtés du chœur et du transept de la cathédrale de Lisieux.

Durham sont l'œuvre de l'évêque Ralph Flambard (1099-1128), et comme il éleva la nef jusqu'à la naissance des voûtes hautes, celles des bas-côtés peuvent donc être attribuées aux vingt premières années du XIIe siècle. Leurs caractères sont les mêmes que ceux des voûtes des collatéraux du chœur, à l'exception de quelques détails de minime importance. Au dos des piles fortes et vis-à-vis d'elles, les ogives et le doubleau retombent sur trois colonnes engagées comme dans les collatéraux du

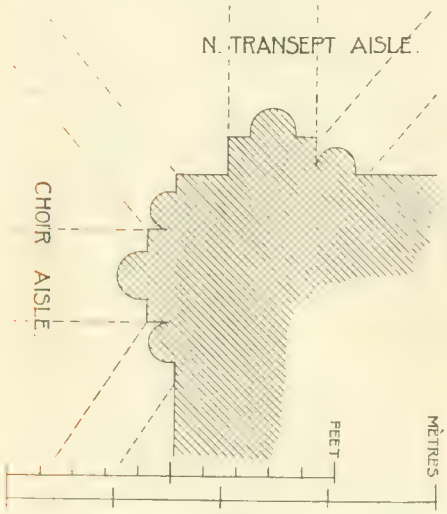


Fig. 13 — Durham, plan du pilier à l'angle des collatéraux du chœur et du transept.

chœur et du transept, mais les piles faibles sont simplement cylindriques, dépourvues de colonnes engagées spécialement destinées à la retombée de la voûte, et les piliers qui leur font face sont constitués par une grosse colonne à demi engagée dans le mur du collatéral. Les doubleaux correspondant aux piles faibles ont une portée plus considérable que ceux correspondant aux piles fortes, et la courbe des premiers a été modifiée en conséquence. Les doubleaux de toutes les travées des bas-côtés de la nef et les ogives des deux travées orientales présentent les mêmes profils que dans les collatéraux du chœur et du transept. Dans les autres travées, le boudin de l'ogive, au lieu d'être flanqué de deux gorges, est encadré par deux rangs de bâtons brisés. Les voûtes situées sous les tours occidentales sont également l'œuvre de Ralph Flambard; elles diffèrent de celles décrites plus haut. Comme les tours font une forte saillie sur l'alignement extérieur du bas-côté, les ogives de leurs voûtes ont une portée plus grande que celles des voûtes des collatéraux. En conséquence, les chapiteaux des ogives ont été placés plus bas que ceux des arcs donnant ouverture sur la nef et les bas-côtés *(fig. 14)* et, de la sorte, l'abaissement du point de départ de l'ogive compense l'accroissement donné à sa flèche. La même disposition a été employée par Suger à Saint-Denis (1137-1140) dans les voûtes placées sous les tours de la façade, mais dans ce dernier exemple tous les arcs sont en tiers-point.

L'exemple immédiatement postérieur de croisées d'ogives auxquelles nous puissions attribuer une date presque certaine nous est fourni par la cathédrale de Winchester, dans les parties de son transept reconstruites au XIIe siècle. La construction primitive remontait à l'œuvre de l'église entreprise par l'évêque Walkelin, en 1079, et dont les moines prirent possession en 1093. La tour centrale s'écroula en 1107 (1) et les travaux de reconstruction nécessités par cette catastrophe peuvent être facilement distingués des travaux primitifs, grâce aux épaisseurs des joints de maçonnerie : très épais dans l'œuvre de Walkelin, ils sont au contraire très étroits dans les parties reprises postérieurement (2). Dans les

1. « Anno MCVII. Turris ecclesiæ ejusdem cecidit nonas Octobris, » Annales monasterii de Wintonia, dans les *Annales monastici* (Rolls series, ed. H. R. Luard) II. 43.

2. *The Architectural History of Winchester Cathedral*, par le prof. Willis, Archæol. Instit., Winchester vol., p. 25.

travées reconstruites des bas-côtés du transept les voûtes primitives furent entièrement remplacées par des croisées d'ogives dans lesquelles la nervure retombe sur les colonnes qui, à l'origine, recevaient les arêtes de la voûte non nervée (*fig.* 2, VII ; AA sont les ogives de la voûte reconstruite). Comme à Durham, la courbe de la nervure est un arc de cercle tracé d'un centre placé au-dessous du niveau des impostes. Les lignes de faîte des voûtains sont à peu près de niveau. Le profil de la nervure est formé par un large boudin encadré par deux petites gorges. A Durham les voûtes des bas-côtés nous montrent des profils semblables, bien que moins finement exécutés [1]. Les claveaux des nervures sont minces et leurs joints étroits. Les clefs sont appa-

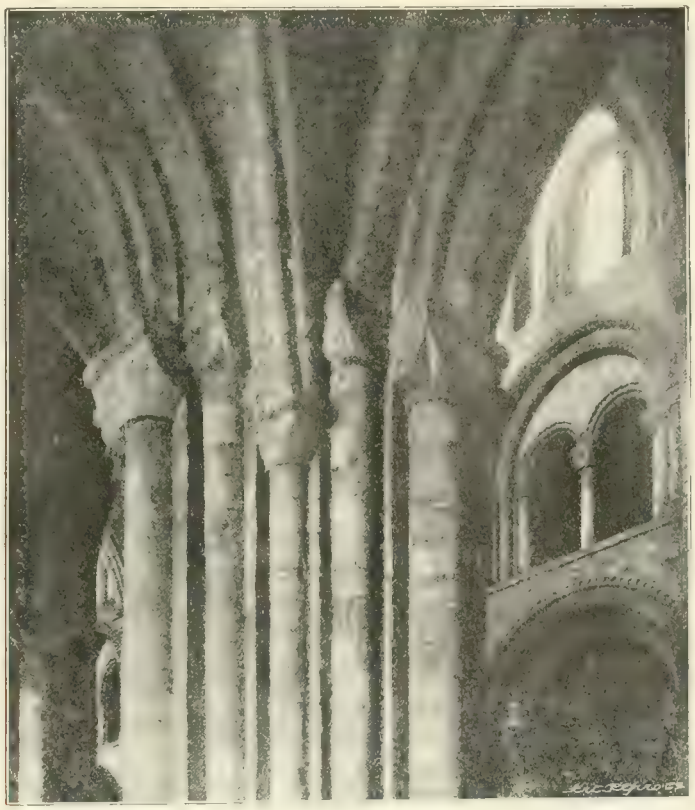


Fig. 14. — Durham, voûte sous la tour nord-ouest.

reillées de manière à ce que leurs joints soient perpendiculaires à l'axe de la nervure. La travée située à l'extrémité nord du bas-côté est du transept nord n'a pu être atteinte par la chute de la tour, et la voûte primitive semble avoir subsisté en ayant toutefois reçu le renfort de nervures appliquées sous les arêtes [1]. Quant à la date de ces voûtes nervées, nous ne pouvons mettre en doute que dans une église aussi importante que Winchester les moines

1. Les ogives des voûtes des bas-côtés de Durham ont 0.56, et celles de Winchester 0.36 de large.

1. Le rapport du prof. Willis (p. 25, *ut sup.*). en ce qui concerne les travées des bas-côtés nord du transept qui ont des voûtes nervées, n'est pas absolument exact. Les travées marquées C et I sur son plan (*fig. 36*) ont des voûtes nervées. Dans la travée H je pense que les nervures ont dû être ajoutées sous la voûte d'arête primitive. Les travées D, E, F, et G ont des voûtes d'arêtes primitives. Dans la travée I les nervures sont dues à une reprise du XIVe siècle.

n'aient voulu entreprendre immédiatement la réfection des dommages causés, et nous sommes en droit de fixer l'érection de ces voûtes aux deux ou trois années qui ont suivi l'an 1107, date de la chute de la tour (1).

La cathédrale de Peterborough possède des croisées d'ogives dont la date nous est donnée par des documents. L'église fut incendiée en 1116, et le monument actuel commencé en 1117, ou 1118 (2). En 1140 ou 1143 (les deux dates sont citées par différents chroniqueurs) (3), les moines prirent

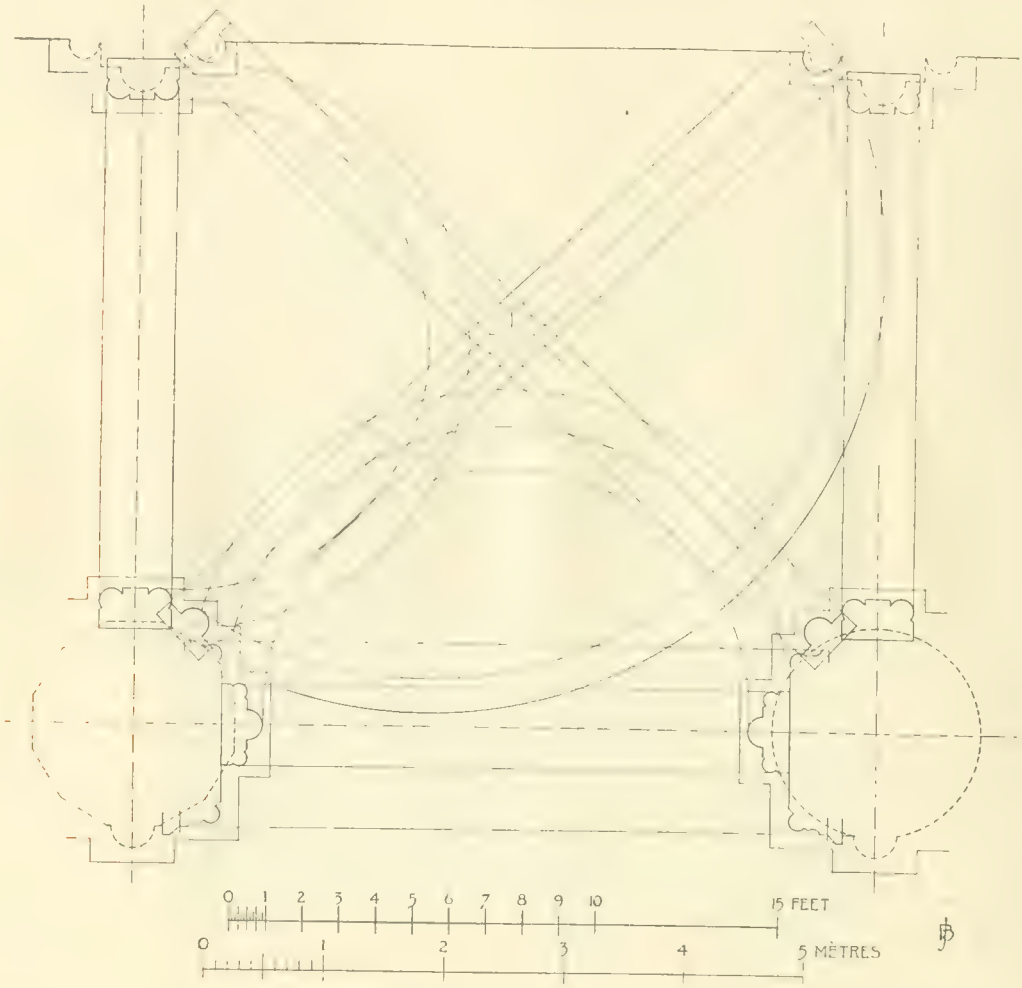


Fig. 15. — Peterborough, bas-côté sud du chœur. Plan de la voûte.

1. M. F. de Verneilh (*Annales archéologiques*, XXIV, 234) s'appuie sur le prof. Willis pour démontrer que ces voûtes sont d'une date plus récente que la construction primitive ; mais il n'est pas fait mention dans cette démonstration de la chute de la tour qui nécessita la reconstruction des voûtes en question, et la date donnée par cet événement ne convient pas aux conclusions formulées.

2. « An MCXVI. La même année l'église de Burh fut entièrement brulée. » (*Anglo Saxon Chronicle*, Rolls Series ed. Benj. Thorpe I. 371, II, 213).

« MCXVI. Tota ecclesia et villa combusta est... In alio autem anno ipse abbas inchoavit novam ecclesiam, et jactavit fundamentum octavo idus Martii, anno ab Incarnatione Domini millesimo centesimo decimo octavo, et multum operatus est in ea, sed non complevit. » (Hugonis Candidi Cœnobii Burgensis Historia, p. 72, imprimé dans les *Historiæ Anglicanæ* de Sparke.

« MCXVI. Monasterium Burgi, cum magna parte villæ adjacentis, combustum est secundo nonas Augusti, die Veneris ». « MCXVII. Fundamentum novæ ecclesiæ Burgi ponitur quarto idus Martii ». (*Chronicon Angliæ* per Johannem Abbatem Burgi S. Petri. Sparke, *Historiæ Anglicanæ*, p. 64.)

3. L'abbé Martin... amena les moines dans le nouveau

possession de la nouvelle église. Les parties alors terminées comprenaient le chœur et le côté est du transept, sauf peut-être les fenêtres hautes. Les bas-côtés du chœur et du transept sont voûtés d'ogives *(fig. 15)*. Les doubleaux et les ogives retombent sur un groupe de trois colonnes adossées aux murs des bas-côtés *(fig. 17)*. Les piliers des grands arcs sont cylindriques ou de forme polygonale ; leurs chapiteaux sont subdivisés de manière à fournir un support distinct à chacune des nervures des arcs et à chacune des nervures des voûtes des bas-côtés *(fig. 16)*. Les grands arcs et les doubleaux des voûtes du bas-côté sont en plein cintre légèrement surhaussé. — Les nervures décrivent des arcs de cercle tracés de centres placés au-dessous de la ligne des impostes ; les lignes de faîte des voûtains sont sensiblement de niveau. Au dos de la nervure, les voûtains offrent une surface gauchie bien que dans une proportion moindre qu'à Durham. A Peterborough, en effet, les travées se rapprochent beaucoup plus du plan carré. Les doubleaux sont décorés d'un boudin à chacun de leurs angles, et les nervures ont pour profil un large boudin encadré par deux méplats [1]. Ces croisées d'ogives sont dépourvues de formerets.

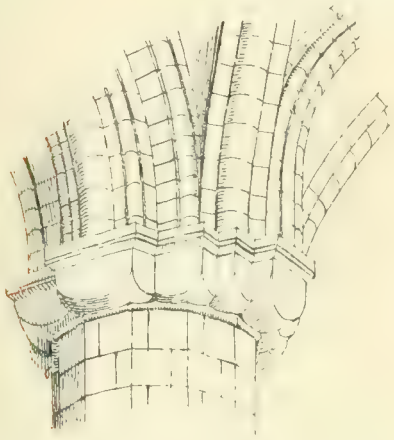


Fig. 16. — Peterborough, bas-côté sud du chœur.

Il nous faut ici examiner les conclusions formulées par M. Félix de Verneilh [2] au sujet de ces voûtes, puisque son opinion paraît faire autorité pour M. Lefèvre-Pontalis à qui elle suffit pour attribuer les nervures de Peterborough à une réfection accomplie dans la seconde moitié du XIIe siècle [3]. M. de Verneilh, après avoir fait remarquer que les bas-côtés des églises romanes en Angleterre sont couverts de voûtes d'arêtes, dit : « Par des motifs de « pur embellissement, à ce qu'il semble, on « introduisit des nervures sous les arêtes « des voûtes primitives, ou l'on remplaça

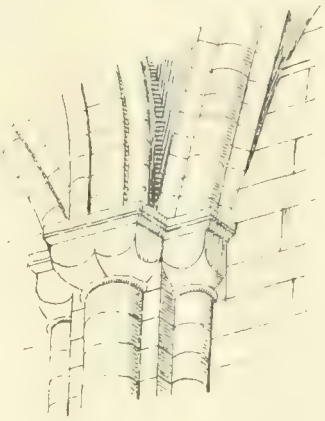


Fig. 17. — Peterborough, bas-côté nord du chœur

monastère le jour de la messe de S. Pierre, avec de grandes cérémonies. Ce fut : « anno ab incarnatione Dom. MCXL, a combustione loci XXIII ». (*Anglo-Saxon Chronicle*, I, 383, II, 232.)

« MCXL. Martinus autem abbas sub isto rege... multa operatus est, et presbyterium ecclesiæ perfecit... monachos in die festivitatis Sancti Petri in novam ecclesiam cum magno gaudio introduxit ». (Hugo Candidus, p. 76). Martin fut abbé de 1133 à 1155.

« MCXLIII. Conventus Burgi hoc anno intravit in novam ecclesiam ». (*Chron.* per Johannem, p. 75.)

« MCXLIII. Conventus Burgi intravit novam ecclesiam. » (*Chronicon Petroburgense*, Camden Soc., ed. Thomas Stapleton, p. 2.)

1. L'ancienne porte d'entrée du monastère possède une voûte semblable.

2. *Le Style ogival en Angleterre et en Normandie*, par Félix de Verneilh, *Annales archéologiques*, 1864, XXIV, 232 et ss.

3. E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, I, p. 89.

« en entier ces voûtes, sans rien changer à « la forme et à la direction de leurs sup- « ports inférieurs. Aussi, les colonnes « engagées qui reçoivent la retombée des « nervures, au lieu de leur faire face, con- « formément à un usage très général et très « logique, se présentent-elles alors par « l'angle de leurs bases et de leurs chapi- « teaux. » M. de Verneilh semble donc avoir été amené à douter de l'authenticité des croisées d'ogives primitives en Angleterre (y compris celles de Peterborough) par ce fait, que l'axe des chapiteaux n'est pas d'équerre avec celui de la nervure comme c'est généralement l'usage dans l'Ile-de-France. Il affirme que ce détail de construction est d'application constante en France, sauf des exceptions infiniment rares, comme dans une des travées du narthex de Suger à St-Denis. Ces exceptions, cependant, ne sont pas si rares que veut bien le dire M. de Verneilh, car dans plusieurs des plus anciennes croisées d'ogives qui ont subsisté dans l'Ile-de-France on voit les chapiteaux sous les ogives et leurs tailloirs placés d'équerre avec le doubleau et non avec la nervure (1).

De l'examen des voûtes de Peterborough M. de Verneilh vient à conclure que les supports étaient agencés pour recevoir les arêtes saillantes d'une voûte non nervée et que les nervures actuelles furent ajoutées après coup, parce qu'il crut avoir observé que les grands arcs se continuaient derrière la retombée des nervures, sans liaison avec elles jusqu'au chapiteau. Dans l'état actuel, à leur naissance, les nervures sont encastrées entre les grands arcs et les doubleaux, ainsi que le montre la *fig. 18* (1) ; le dos de la nervure n'est pas aminci de la même manière que nous le montre le dessin de M. de Verneilh. Mais, dans toutes les premières croisées d'ogives, les nervures et les arcs ont des surfaces de raccord très grossières (2), et ce fait est plutôt un argument en faveur de la date que nous leur assignons, car ce n'est que dans l'ère des premiers tâtonnements que nous pouvons nous attendre à rencontrer de semblables malfaçons.

Depuis les travaux de M. de Verneilh, cependant, la tour centrale de Peterborough

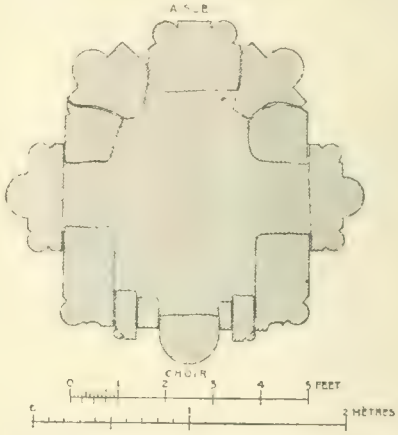


Fig. 18. — Peterborough, bas-côté nord du chœur. Plan à la naissance de la voûte du bas-côté.

a été démolie et rebâtie ; on a eu ainsi l'occasion de s'assurer exactement de la manière dont les voûtes des bas-côtés avaient été construites. M. J. T. Irvine, qui a dirigé les travaux avec tant d'expérience,

1. C'est notamment le cas en France à St-Denis (tour du Sud-Ouest et déambulatoire), cathédrale de Sens (bas-côtés), St-Martin de Laon, Nouvion-le-Vineux (bas-côtés), cathédrale de Noyon (bras sud du transept et, en partie, bas-côtés de la nef), St-Maclou de Pontoise (déambulatoire), St-Germain des Prés à Paris (chœur et déambulatoire), St-Leu-d'Esserent (déambulatoire), cathédrale de Soissons (collatéral du bras sud du transept).

1. Je dois ce relevé à M. J. T. Irvine ; le dessin de Viollet-le-Duc (*Dictionnaire*, IV, 102, fig. 54ter) montre la nervure et le grand arc comme réunis à l'imposte en un seul claveau, ce qui, comme M. de Verneilh le fait remarquer, est tout à fait inexact. Ce n'est que vers la fin du XIIe siècle que fut introduite cette manière d'appareiller solidement les impostes.

2. Cf. Lefèvre-Pontalis (*op. cit.*, II. 6). A Bellefontaine, dans la voûte du chœur, les nervures « viennent retomber maladroitement sur quatre colonnettes ».

Dans la cathédrale de Laon, on peut remarquer un agencement aussi gauche au-dessus des piliers des bas-côtés du chœur.

m'a assuré qu'on n'observa aucune particularité qui pût corroborer la théorie de M. de Verneilh. Faisant abstraction de l'évidence qui ressort de la simple étude de la construction elle-même, cette théorie n'est pas soutenable. Les nervures ne peuvent pas avoir été ajoutées sous des voûtes d'arêtes plus anciennes pour une raison purement géométrique. L'arête d'une voûte d'arêtes ordinaires décrit une demi-ellipse, tandis que la courbe actuelle de la nervure est un arc de cercle. Si les nervures avaient été ajoutées, elles auraient laissé, vers les reins, un vide à remplir entre elles et la courbe elliptique des arêtes [1]; mais tel n'est pas le cas. Si, néanmoins, les nervures sont postérieures à leurs supports, les voûtes elles-mêmes doivent avoir été entièrement reconstruites. Cependant c'est trop nous demander que de vouloir nous faire admettre que toutes les voûtes primitives des bas-côtés du chœur et celles des bas-côtés du transept (quatorze travées en tout) aient été remaniées un demi-siècle après leur construction, sans que nous soit parvenue aucune trace de leur état antérieur, ni aucun indice d'un vice de construction ayant pu rendre leur réfection nécessaire. Il semble donc bien évident que les voûtes de Peterborough sont les voûtes primitives, car elles ne constituent pas un exemple isolé ; elles sont analogues, par leur système de construction, à un grand nombre d'autres voûtes qui, dans leur ensemble, ne peuvent être le résultat de refaçons telles que celle dont M. de Verneilh a émis l'hypothèse.

Passons maintenant à l'examen des croisées d'ogives similaires dont, faute de documents, nous devons fixer approximativement les dates d'après les caractères de la construction. Celles de ces voûtes qui paraissent devoir être rangées parmi les plus anciennes se trouvent au-dessus du collatéral nord de la nef dans la cathédrale de Gloucester *(fig. 19)*. La reconstruction de l'église abbatiale fut commencée par l'abbé Serlo en 1089, et la dédicace eut lieu en 1100. Selon toute probabilité, seule sa partie orientale était alors achevée ; mais nous pouvons renfermer dans les vingt premières années du XIIe siècle la construction du bas-côté nord et de ses voûtes. Ce sont des groupes de cinq colonnes engagées qui reçoivent les retombées des voûtes sur le mur du collatéral; le doubleau qui est en plein cintre et de profil simplement carré est supporté par la colonne centrale dont le fût est demi cylindrique ; les deux colonnettes engagées qui, de part et d'autre, reçoivent les ogives et les formerets sont profilées en quart de rond; nous en trouvons de semblables dans les parties les plus anciennes du chœur. Les tracés des nervures sont des arcs de cercle dont le centre est placé au-dessous de la ligne des impostes. Leur section se compose d'une arête entre deux

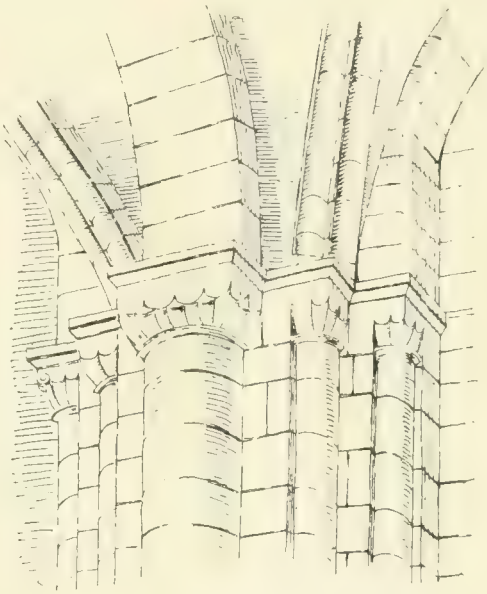


Fig. 19. — Gloucester, bas-côté nord de la nef.

1. C'est le cas dans la travée du nord-est du transept nord à Winchester.

tores. Les formerets sont considérablement surhaussés. Les travées sont construites presque sur plan carré. Dans quelques travées du déambulatoire de la crypte (dont les voûtes les plus anciennes sont des voûtes d'arêtes), les piliers ont été noyés dans la maçonnerie et les voûtes renforcées par l'addition de nervures. — Les profils de quelques-unes d'entre elles sont simplement carrés ; les autres sont décorés d'un gros boudin entre deux petites gorges. Ces remaniements paraissent être contemporains du collatéral nord de la nef. Dans la petite église d'Avening (Gloucestershire) (1), nous trouvons des croisées d'ogives que l'on peut attribuer à une date voisine de 1120-1130 et qui semblent avoir subi l'influence des travaux des premières années du XIIe siècle à Gloucester. Dans la travée occidentale du chœur, les nervures ont pour profil un gros boudin flanqué de petites gorges ; sous la tour centrale, elles sont carrées. Dans ces deux voûtes les nervures sont supportées par des colonnes d'angle, dont les chapiteaux sont normaux à la direction de la nervure.

Les bas-côtés de la nef de la collégiale de Southwell sont couverts de croisées d'ogives dont la date doit être voisine de 1120 (2). Les doubleaux sont en plein cintre et considérablement surhaussés. Les nervures sont des arcs de cercle tracés de centres situés au-dessous de la ligne des impostes. Comme la travée est construite sur un plan barlong très prononcé, les ogives ont peu de flèche et les voûtains affectent à leur naissance une surface fortement gauchie. Les nervures et les doubleaux ont pour profil deux filets jumeaux entre deux tores. Il n'y a pas de formerets (1).

L'église priorale de Lindisfarne fut bâtie par le prieur Édouard qui mourut probablement vers la fin de l'épiscopat de Ralph Flambard (1128) (2). Reginald de Durham, qui écrivait vers 1165, nous dit qu'Édouard érigea en l'honneur de S. Cuthbert une église entièrement neuve et qu'il l'acheva *(consummavit)* en pierres d'appareil et d'une façon très soignée (3). L'église fut partout couverte de croisées d'ogives, et ses dispositions architectoniques ont été visiblement inspirées par celles de Durham. Les voûtes des vaisseaux principaux seront décrites dans la suite. Les piliers des grands arcs de la nef sont alternativement cylindriques et formés de faisceaux de colonnes ; les nervures des voûtes du collatéral nord, (les voûtes du collatéral sud n'existent plus), sont supportées par des faisceaux de trois colonnes alternant avec des fûts demi cylindriques engagés, ainsi que dans les bas-côtés de la nef de Durham ; mais, à Lindisfarne, les chapiteaux de ces demi-colonnes engagées présentent des divisions correspondant aux deux nervures et à l'arc doubleau, disposition qui marque une avance sur Durham, où les chapiteaux des piliers analogues sont semi octogonaux. Les dou-

1. Un article sur cette église avec plans à l'appui, dû à MM. R. Herbert Carpenter et B. Ingelow, a été imprimé dans les *Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archæological Society*, XIV, 5-13.

2. M. Lefèvre-Pontalis (*op. cit.*, I, 89) dit que ces voûtes ne sont pas antérieures à la fin du règne de Henri Ier, mais il ne donne aucune raison à l'appui de son opinion. Le seul document digne de foi est une lettre de l'archevêque Thomas (sans aucun doute, Thomas II, 1109-1114) demandant des subsides pour l'œuvre de l'église. D'autre part les caractères archéologiques des bas-côtés indiquent bien que leur construction a dû avoir lieu vers 1120.

1. Pour le plan de la collégiale de Southwell voyez : *The Builder*, LXIII, 12 ; détail de la naissance des voûtes au-dessus des piliers, p. 15.

2. *History and Antiquities of North Durham*, par Jas. Raine, p. 74. La date de la mort d'Édouard ne peut être fixée d'une manière très précise : dans la liste des moines de Durham son nom suit immédiatement celui de Symeon, l'Historien, qui mourut probablement peu après 1130.

3. *Reginaldi Monachi, Dunelmensis Libellus*, etc., ed. Jas. Raine, Surtees Society, vol. I, pp. 44-45.

bleaux des voûtes des bas-côtés sont en plein-cintre surhaussé de la hauteur de deux assises. Les nervures décrivent des arcs de cercle surbaissés. Les doubleaux sont ornés d'un boudin à chaque angle et les nervures ont pour profil un boudin entre deux gorges. Il n'y a pas de formerets (1).

La nef de l'église abbatiale de Dunfermline est une autre œuvre directement inspirée de la cathédrale de Durham. Elle

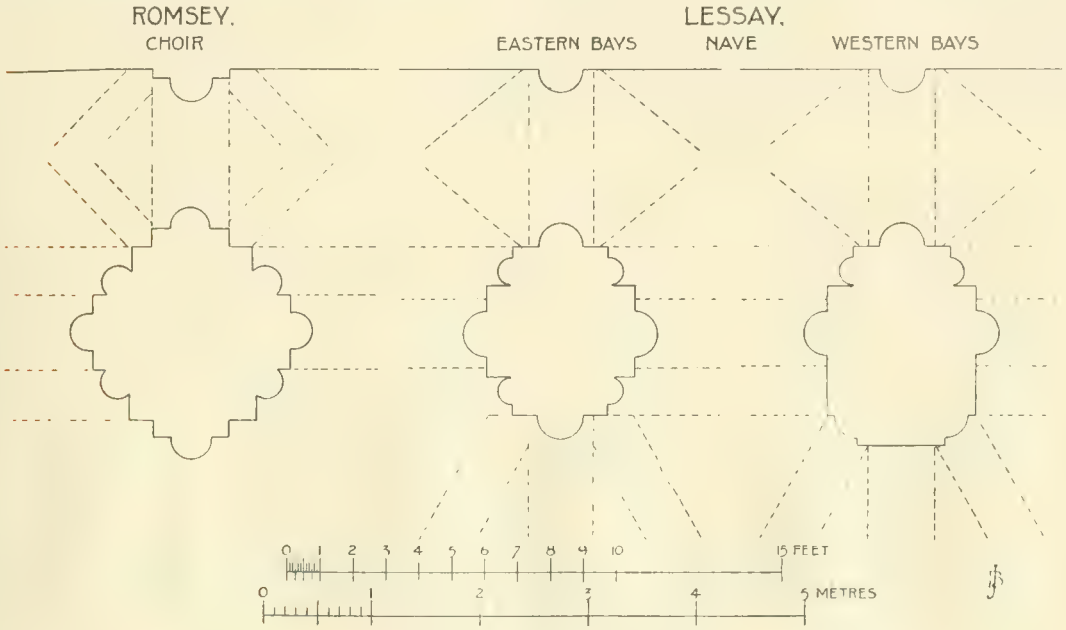


Fig. 20. — Plan des piliers.

fut probablement érigée peu de temps après l'accession au trône d'Écosse de David Ier en 1124 (2). Les croisées d'ogives édifiées au-dessus des bas-côtés rappellent presqu'entièrement dans leurs détails celles des collatéraux de Lindisfarne. Les travées orientales de la nef de l'église abbatiale de Selby nous montrent aussi d'une manière évidente l'influence de Durham (3). Les piliers des grands arcs de la nef sont alternativement constitués par des groupes de colonnes ou des piles cylindriques, ces dernières possédant à leur revers des fûts

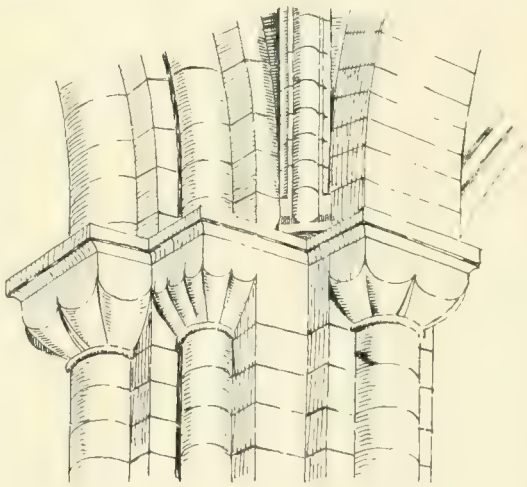


Fig. 21. — Romsey, bas-côté sud du chœur.

engagés destinés à recevoir les nervures et les doubleaux des voûtes du collatéral,

1. Pour le plan et la description voyez : *The Builder*, LXVIII, 414. La vue intérieure représente les voûtes du bas-côté nord.

2. *The Ecclesiastical Architecture of Scotland*, par David Macgibbon et Thomas Ross, I, p. 231, etc. Les relevés des voûtes des bas-côtés sont représentés aux figures 208, 210 et 212.

3. *The Architectural History of Selby Abbey* (avec plan), par C. C. Hodges, *Yorkshire Archæological Journal*, XII, p. 344.

disposition qui rappelle l'ordonnance du chœur de Durham, bien qu'à Selby la construction soit empreinte d'un caractère plus avancé. Les voûtes primitives subsistent encore au-dessus des deux travées orientales du collatéral sud. — Au dos du pilier situé le plus à l'Est, le doubleau retombe sur deux demi-colonnettes, séparées par un filet, et engagées dans un pilastre carré. Le doubleau en plein-cintre offre un profil correspondant; les nervures, dont la courbe est surbaissée, sont décorées d'un gros boudin, encadré de chaque côté par un méplat, et retombant sur des colonnettes flanquant de chaque côté le pilastre dont il a été question plus haut [1].

Les voûtes des bas-côtés du chœur de l'église abbatiale de Romsey sont conçues

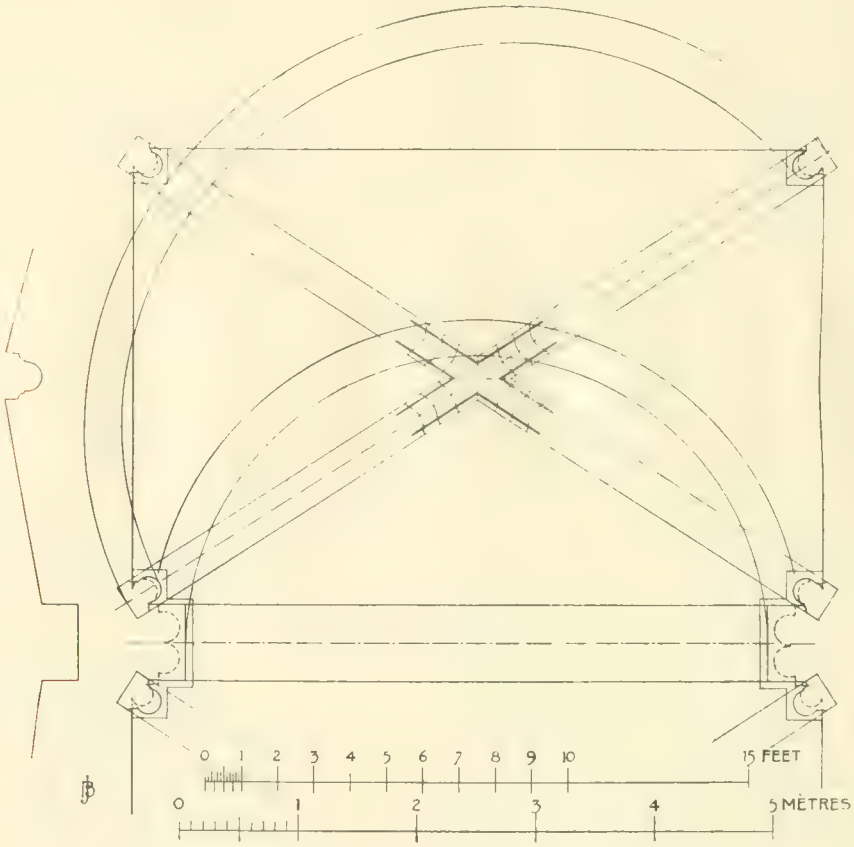


Fig. 22. — Église Saint-Jean à Devizes. Plan de la voûte du chœur.

exactement de la même manière. Les piliers, cependant, étaient évidemment destinés à supporter des voûtes d'arêtes ; leur plan nous montre un pilastre saillant avec une seule colonne engagée *(fig. 20)*, ce qui constitue pour le doubleau d'une voûte d'arêtes un support rationnel. On n'avait rien prévu pour recevoir la nervure qui actuellement retombe sur un petit corbeau placé transversalement au-dessus de l'angle formé par les tailloirs *(fig. 21)*. Dans les parties les plus occidentales, qui ont été édifiées les dernières, le constructeur a ménagé en certains endroits un groupe de trois colonnes engagées destinées à recevoir

1. Il est à peine nécessaire de faire remarquer à quel point ces exemples confirment la réfutation que nous avons exposée plus haut, de la théorie attribuant les voûtes de Durham à une réfection.

les ogives et le doubleau [1]. A Lessay, en Normandie, les croisées d'ogives qui subsistent au-dessus du chœur, du transept et des travées orientales de la nef, retombent gauchement sur des colonnes engagées, disposées en vue de voûtes d'arêtes semblables à celles qui ont été effectivement construites au-dessus des bas-côtés. Dans les travées occidentales de la nef le plan des piliers fut modifié, par la substitution à la colonne unique d'un pilastre saillant, avec une colonne engagée aux trois quarts à

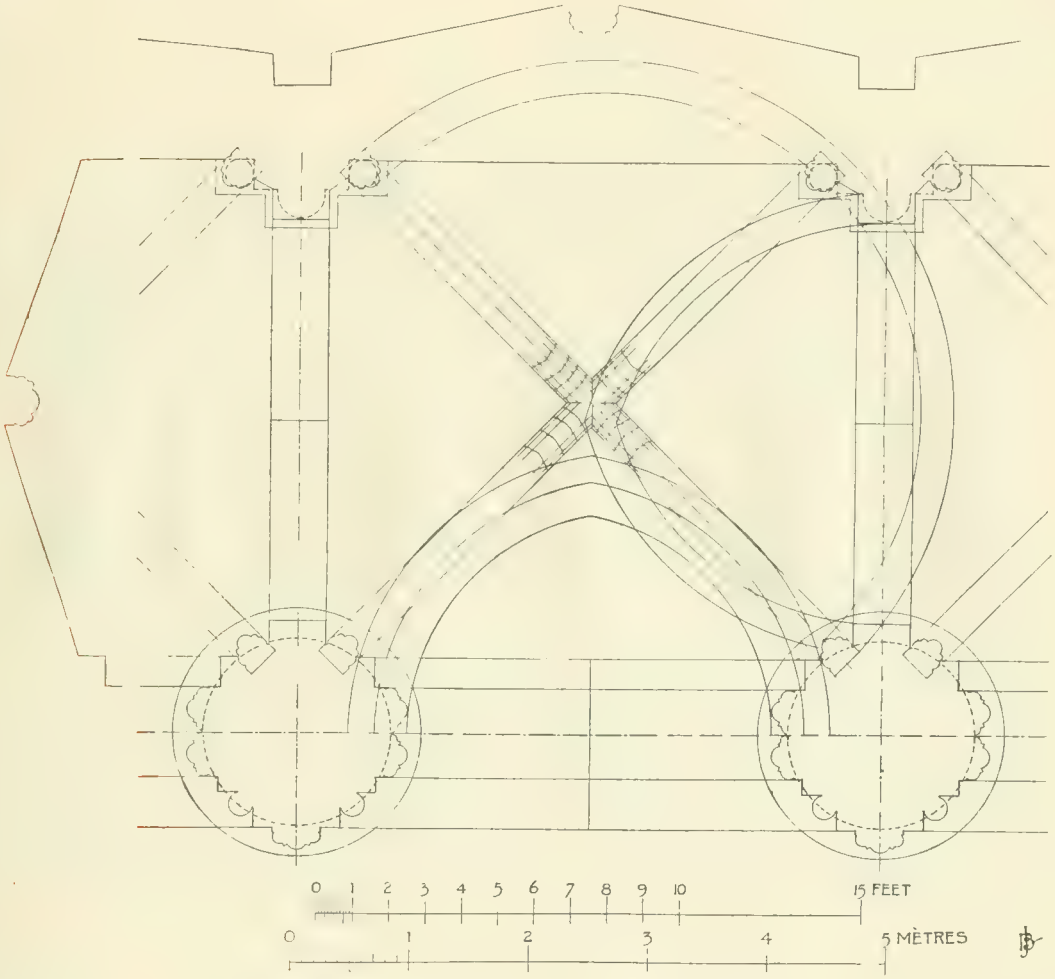


Fig. 23. — Malmesbury, bas-côté sud de la nef. Plan de la voûte.

chacun de ses angles; ce qui fournit (*fig. 20*) aux ogives et au doubleau de la voûte haute, un support mieux approprié. Ces exemples sont intéressants en ce qu'ils nous montrent comment s'est introduit le facteur nouveau de la voûte sur croisée d'ogives au cours de la construction d'édi-

1. Dans la partie orientale de l'église cette méthode de construction n'est pas toujours suivie. Cependant, aux piliers qui séparent le chœur du déambulatoire, il y a des colonnes destinées à recevoir les nervures, de même qu'aux angles occidentaux des collatéraux du chœur, touchant le transept. Les arcs doubleaux de ces voûtes offrent une section carrée sans moulures ; les nervures ont pour profil un tore entre deux petites gorges, comme à Winchester. Nous n'avons aucun document qui nous permette d'établir la date à laquelle l'église de Romsey a été édifiée ; mais, d'après les caractères de la construction, on peut admettre qu'elle a été commencée vers 1110. Pour le plan et la description de l'église, voir *The Builder*, LXIX, p. 236.

fices dont le plan primitif ne comportait que des voûtes d'arêtes.

Les deux églises de Devizes (Wiltshire) nous offrent des exemples de chœurs dépourvus de collatéraux et couverts de croisées d'ogives. Ces travaux peuvent être attribués avec quelque vraisemblance à l'évêque Roger de Salisbury, et on peut leur assigner comme date approximative les années voisines de 1125 ou 1130, St-Jean étant légèrement antérieur à Notre-Dame. Dans chacune de ces églises, le chœur est divisé en deux travées barlongues. Les doubleaux séparant ces deux travées sont supportés par des fûts accouplés flanqués de colonnes qui reçoivent les nervures supportées, d'autre part, dans les angles du chevet, par des colonnes correspondantes. Dans l'église St-Jean *(fig. 22)*, les doubleaux en plein cintre sont

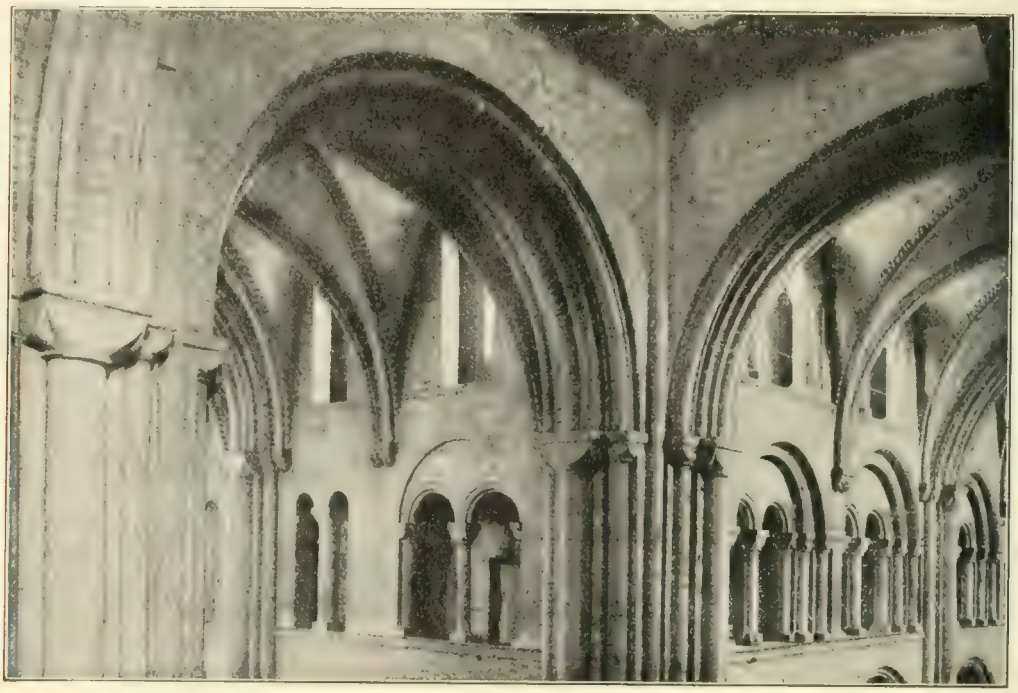


Fig. 24. — Cathédrale de Durham. — Transept sud et nef. (D'après une photographie de M. C. C. Hodges.)

de section simplement carrée ; les nervures sont décorées d'un large boudin flanqué de deux petites gorges. A Notre-Dame, le profil du doubleau présente deux gros boudins séparés par une arête et encadrés de chaque côté par une gorge et un filet. Le profil de la nervure est un gros boudin encadré de deux petites gorges et de deux ressauts. Les claveaux des ogives sont en pierres minces, et les clés sont appareillées comme on peut le voir *(fig. 22)*. Il n'y a pas de formerets, et les lunettes latérales des voûtes décrivent sur les murs des courbes semi-elliptiques. Dans ces deux églises le sommet des voûtes, à la clé des ogives, est placé à un niveau un peu supérieur à la clé du doubleau ; la différence est de 0 m, 30 c. dans l'église Saint-Jean et de 0 m, 13 c. dans l'église de Notre-Dame. Nous remarquons ici une tendance à perfectionner la courbe décrite par la nervure. Dans toutes les croisées d'ogives anglaises

que nous avons décrites plus haut, la courbe de la nervure est un arc de cercle dont le centre est placé au-dessous de la ligne des impostes. Ce tracé n'est pas satisfaisant pour l'œil, puisque la nervure, à son départ du mur ou du pilier, forme avec la verticale un angle obtus. C'est, en outre, une méthode de construction vicieuse, parce que la poussée de l'arc ogive se trouve augmentée sans nécessité ; aussi dans quelques exemples plus tardifs trouvons-nous les ogives tracées suivant une courbe semi elliptique, alors que les doubleaux sont encore en plein cintre (1). Dans le chœur de l'église St-Jean à Devizes, la courbe de la nervure est un peu plus ouverte qu'un arc de cercle. A Notre-Dame, la courbe approche davantage d'une demi-ellipse (2). Au prieuré

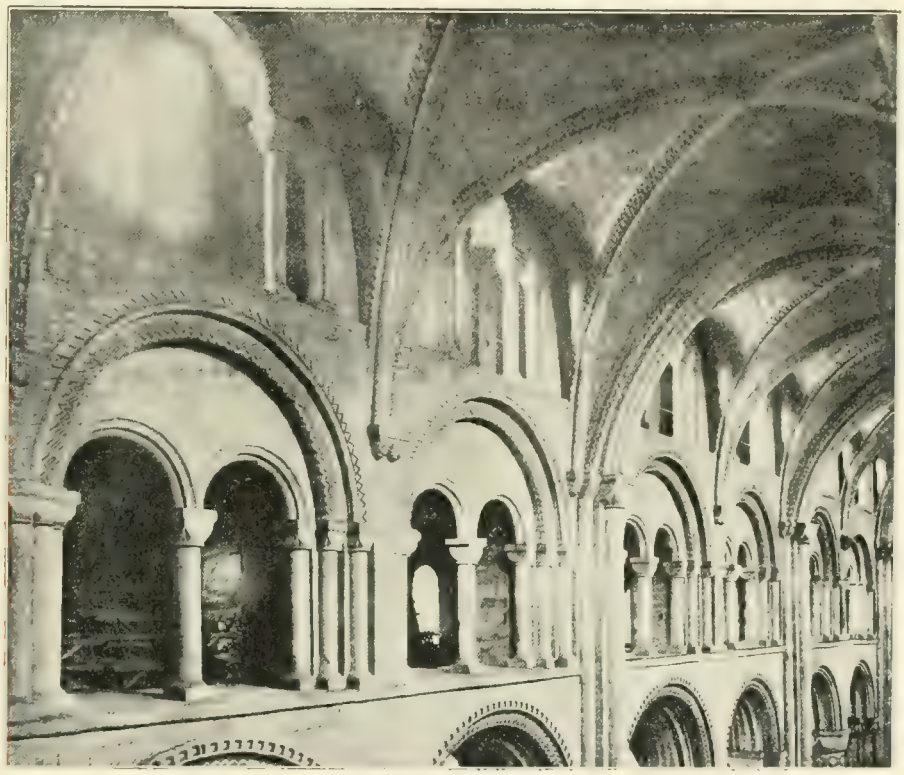


Fig. 25. — Cathédrale de Durham. — Nef. (D'après une photographie de M. C. C. Hodges.)

de Dunstable, les voûtes du collatéral sud de la nef constituent un exemple plus tardif dans lequel on peut encore observer l'emploi de la courbe semi-elliptique dans le tracé des ogives.

Les difficultés auxquelles se sont heurtés les architectes de ces croisées d'ogives primitives, tant qu'ils ont seulement employé le plein-cintre et les courbes elliptiques dans la construction des arcs, disparurent absolument du jour où ils adoptèrent l'arc en tiers-point ; il devint dès lors possible de construire les ogives en plein-cintre

1. Dans la région de Caen les croisées d'ogives portent la trace de nombreux tâtonnements dans le tracé de leurs nervures ; les unes sont en plein-cintre surhaussé ou surbaissé ; au contraire, les autres offrent une courbe semi-elliptique.

2. Il existe sous la tour centrale de l'église St-Jean à Devizes des arcs brisés qui peuvent être cités comme un exemple ancien de leur emploi, en dehors du système des voûtes ; la tour offre plus de largeur du Nord au Sud que de l'Est à l'Ouest. Aussi, tandis que les arcs est et ouest sont en plein cintre, les arcs nord et sud sont en tiers-point.

sans élever la clé de la voûte à une hauteur considérable au-dessus des clés des doubleaux. On a fréquemment cité les croisées d'ogives qui couvrent les collatéraux de la nef dans l'église abbatiale de Malmesbury, comme l'exemple le plus ancien que l'on rencontre en Angleterre de cette nouvelle méthode de construction (1) ; elles ont été attribuées à l'évêque Roger de Salisbury ; en effet le caractère très soigné de la construction rentre bien dans les termes de la description que William de Malmesbury nous a laissée de l'œuvre due à l'évêque Roger ; il est peu probable que la construction de l'église ait été commencée avant la mort de l'évêque survenue en 1139 ; elle doit cependant avoir suivi de près cet événement, et on ne peut assigner à la nef existante une date postérieure au milieu du XIIe siècle (2). Les voûtes des bas-côtés *(fig. 23)* sont supportées, d'une part, par les grandes piles cylindriques des grands arcs, et de l'autre, par trois colonnes adossées au mur latéral. Les grands arcs de la nef et les doubleaux des bas-côtés sont en tiers-point (1) et ces doubleaux sont de section simplement carrée. Les ogives sont en plein-cintre ; elle sont formées d'un groupe de trois tores, séparés par deux baguettes. Les clés des ogives sont placées à un niveau supérieur à celui des clés des grands arcs et des doubleaux. Dans la travée dont nous donnons le plan, l'intrados de la voûte présente entre la clé des nervures et les sommets des doubleaux, celui du grand arc et la lunette de la voûte sur le mur latéral, une différence de niveau qui est respectivement de $0^m,43$ et de $0^m,61$. M. C. H. Moore (2) dit que ce système de voûtes est une imitation des croisées d'ogives françaises, mais c'est là une simple affirmation, et il ne peut invoquer de preuves, de quelque ordre qu'elles soient, à moins que nous n'admettions que l'arc brisé ait été directement importé de l'Ile-de-France (3). La forme bombée de la voûte que M. Moore semble

1. Pour le plan de Malmesbury, voyez *The Builder*, LXVIII, p. 164. Des relevés de la nef ont été publiés dans les *Vetusta Monumenta*, V, planches 1-9.

2. Le passage qui se rapporte à l'œuvre de l'évêque Roger dit: « Pontifex magnanimus, et nullis unquam parcens sumptibus, dum quæ facienda proponeret, ædificia præsertim, consummaret : quod cum alias, tum maxime in Salesberia et Malmesberia est videre. Fecit enim ibi ædificia spatio diffusa, numero pecuniarum sumptuosa, specie formosissima ; ita juste composito ordine lapidum, ut junctura perstringat intuitum, et totam maceriam unum mentiatur esse saxum. Ecclesiam Salesberiensem et novam fecit et ornamentis excoluit, ut nulli in Anglia cedat, sed multas præcedat ; ipseque non falso possit dicere Deo « Domine, dilexi decorem domus tuæ ». Willelmi Malmesbiriensis Monachi, *De Gestis Regum Anglorum*, lib. V. § 408 ; Rolls series, édit. Wm. Stubbs, II p. 484. (Voyez aussi *Historia Novella*, lib. II, § 481, p. 558, dans le même vol.) Les mots : « et Malmesberia » dans le passage cité ci-dessus sont omis dans plusieurs des manuscrits et s'ils sont une leçon authentique ils se réfèrent probablement au château que l'évêque Roger avait bâti à Malmesbury, plutôt qu'à l'église de ce lieu. William de Malmesbury dans son *Historia Novella* (qui se termine en 1142) ne fait mention d'aucune construction dans l'église, quoiqu'il raconte comment le monastère recouvra son indépendance en 1140. Il est probable que la reconstruction de l'église fut entreprise peu après cet événement.

1. On doit remarquer qu'à Malmesbury les arcs en tiers-point sont seulement employés dans les voûtes des bas-côtés. Les autres arcs sont en plein-cintre.

2. *Development and Character of Gothic Architecture*, par C. H. Moore (1890) pp. 124-127. M. Moore paraît accepter la date habituellement attribuée à Malmesbury ; il en parle comme d'un monument presque contemporain de St-Denis et fait remarquer, ce dont nous sommes en droit de nous étonner, que Malmesbury est un exemple isolé et sans précédents en Angleterre ; je pense avoir suffisamment montré à quel point cette opinion est erronée. Le dessin qu'il donne du collatéral (fig. 68, p. 124) n'est pas exact dans le détail et les nervures sont plus saillantes qu'il les représente. M. Moore cite les bas-côtés de la nef de l'abbaye de Fountains comme un exemple typique de voûtes anglaises du milieu du XIIe siècle ; en fait, le système des berceaux brisés perpendiculaires à l'axe de la nef et renforcés par des doubleaux transversaux n'est pas du tout anglais, mais bien une importation des Cisterciens de Bourgogne. (Cf. *Dictionnaire de Viollet-le-Duc*, I, p. 179, fig. 14.)

3. L'arc brisé apparaît dans la voûte de la nef à Durham, qui est, comme nous le verrons, un monument exactement daté et antérieur à Malmesbury. L'emploi de l'arc brisé est toutefois beaucoup plus méthodique à Malmesbury qu'à Durham.

considérer comme une caractéristique spéciale aux croisées d'ogives françaises, se rencontre en Angleterre, dans plusieurs des plus anciennes croisées d'ogives qui nous soient restées, et notamment d'une manière très suffisamment marquée dans les premières d'entre elles édifiées à Durham [1], au-dessus des collatéraux du chœur.

1. La double inclinaison présentée par l'intrados de la voûte dans le sens de l'axe de l'église est presque la même qu'à Malmesbury ; dans cette dernière église, toutefois, l'inclinaison des voûtains est plus forte dans le sens transversal (c'est-à-dire de la clé des grands arcs au sommet de la lunette du mur latéral, en passant par la clé des ogives).

Quant à son style, l'église de Malmesbury est cependant bien anglo-normande, et nous n'y trouvons nulle trace d'une influence pouvant émaner d'œuvres françaises, telles que la chapelle de Bellefontaine ou l'abbatiale de St-Denis. Néanmoins les voûtes de Malmesbury nous amènent à un point où il ne manque presque rien au système des voûtes gothiques pour être complet, et cela, au moment même où l'influence française a commencé à se faire sentir en Angleterre.

(A suivre.)

Essai sur la décoration architectonique.

Les sources du décor (suite) (1).

Chap. III. — Les créatures vivantes.

§ I. — LES ANIMAUX.

NOUS avons montré, par un grand nombre d'exemples, quelles ressources les décorateurs de toutes les époques ont trouvées dans le monde végétal. Ils en rencontrent d'autres non moins riches dans la zoologie, dans la faune fantastique et parfois hybride des mythologies anciennes, dans le symbolisme de l'iconographie chrétienne et dans le monde naturel, qui sollicite l'esprit d'observation et la contemplation souvent ravie des véritables artistes.

Les Orientaux des premiers âges ont élevé à la fonction monumentale le taureau, le lion, l'aigle, l'éléphant, les types divers de la force; les Assyriens ont affectionné le taureau androcéphale *(fig. 233)*; les Égyptiens ont figuré d'une manière grandiose dans des monuments de tout genre le lion, le bélier, l'épervier, le vautour, l'ibis, etc.

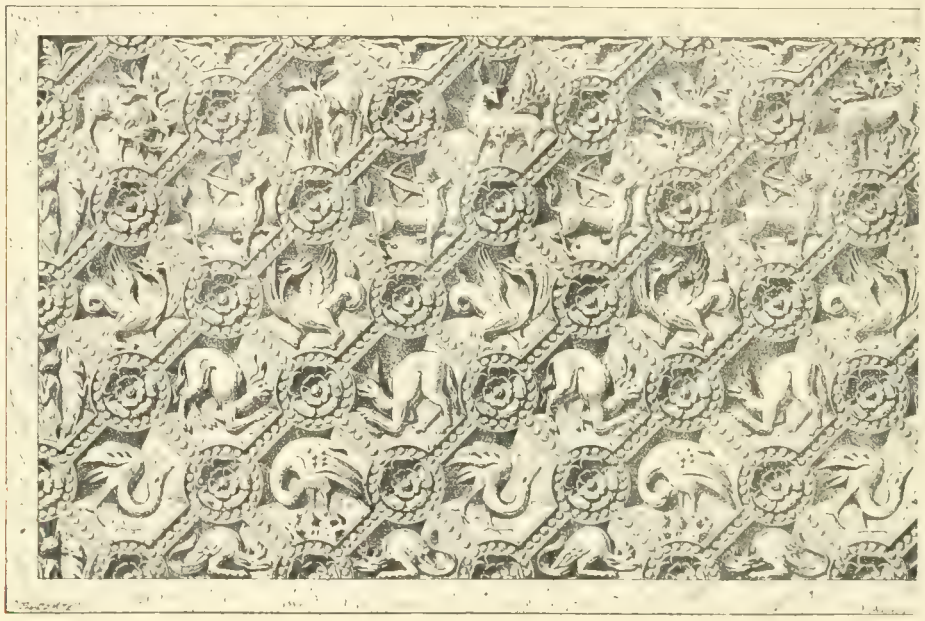


Fig. 232. — Décor sculpté au soubassement de la cathédrale de Paris.

Les animaux fantastiques et des espèces conventionnelles, fabuleuses, furent d'autant plus volontiers employées, qu'elles ouvraient un plus vaste et plus libre champ aux fantaisies de l'imagination et qu'il s'y attachait un symbolisme connu et un sens religieux. Les artistes de l'époque romane en ont fait surtout grand usage; ils aimaient à orner de figures fantastiques les corbeaux qui portaient les corniches, comme on le voit à l'abside de Tracy-le-Val, où apparaissent dans une même rangée une tête de bouc, un colimaçon, un masque humain et d'autres

1. Voyez la 1re partie, p. 481, 1900; la 2me partie, p. 25, la 3me partie, p. 212 et la 4me partie, p. 289, 1901.

figures étranges, propres au génie de ces Barbares civilisés ([1]).

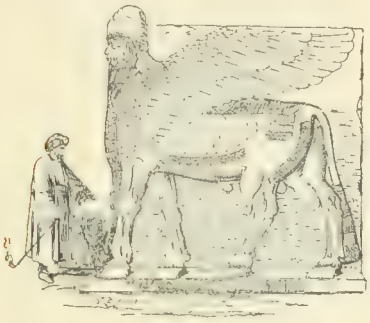


Fig. 233. — Kérubin assyrien.

Les ornements animaux s'emploient seuls

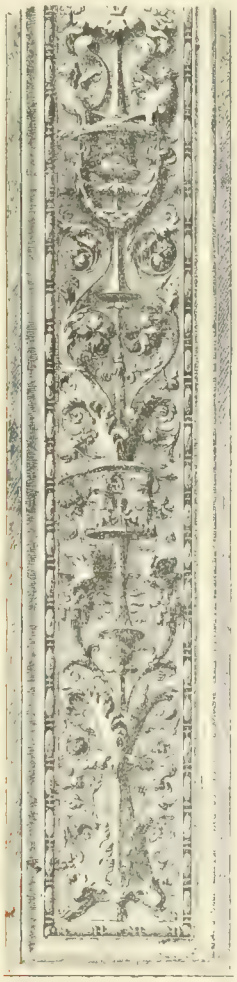


Fig. 234. — Grotesques de la Renaissance.

ou associés aux ornements végétaux; on voit de curieux exemples de ce mélange dans les grotesques de la première Renaissance *(fig. 234)*, comme dans des frises romanes ou gothiques; tels les trois remarquables bandeaux de N.-D. de Dijon que nous reproduisions récemment ([1]).

Donnons par quelques exemples une idée des types usités et de la manière dont on les interprète.

Les Grecs, absorbés dans l'idéalisation du type humain, ont négligé la forme animale ; ils ont donné le jour à quelques monstres fabuleux dont nous parlerons plus loin : le griffon, les syrènes, etc. Toutefois ils ont parfois tiré le plus beau parti du décor animal, notamment dans les mufles de lion

Fig. 235. — Sphinx égyptien.

greffés comme gargouilles en bordure de leurs chéneaux *(fig. 258)*. Les Romains ont repris les éléments grecs de l'ornement avec quelques ajoutes, telles que l'aigle triomphale *(fig. 262)*. Leurs portes de bronze sont ornées de têtes de lion comme attaches des poignées.

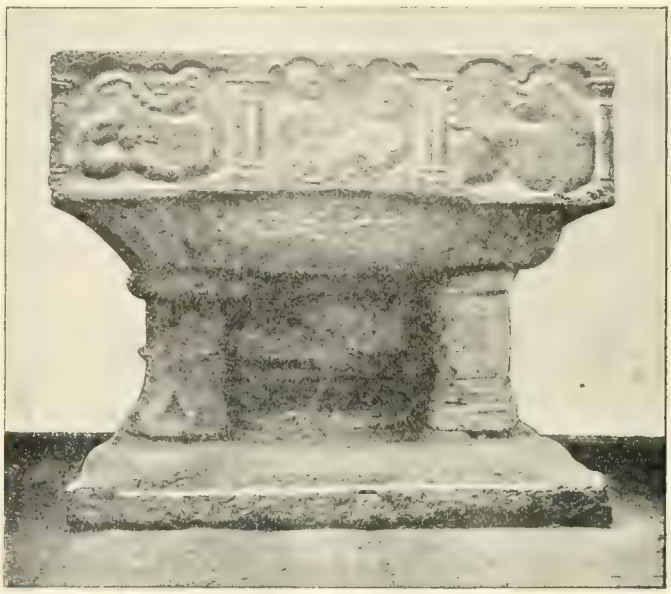
Les sculpteurs romans ont emprunté à l'Orient, à titre purement ornemental, plusieurs thèmes décoratifs. C'est ainsi que l'on voit sur leurs chapiteaux des lions disposés symétriquement, de chaque côté d'un arbre, copiés des animaux qui veillent sur le *hom*, l'arbre sacré de l'Iran ([2]). Le griffon

1. V. Raguenet, *Petits édifices historiques*.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 474.

2. Lenormant a prouvé que ce thème fut copié sur les étoffes fabriquées à Constantinople d'après de vieux

buvant à une coupe est la reproduction d'un mythe barbare. Bien souvent les animaux reproduits à cette époque sont des symboles en même temps que des décors, comme les bêtes évangélistiques. Divers monstres figurent Satan (tels ceux dont on a garni la cuve baptismale ci-contre *(fig. 236)* et ceux auxquels les bestiaires attribuaient un



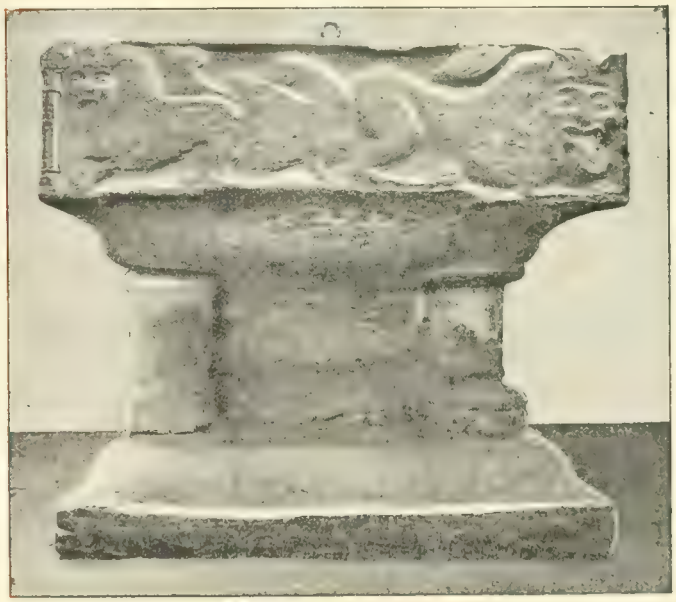


Fig. 236. Fonts de Nordpeene.

sens mystique dans de naïves et poétiques légendes.)

modèles persans. — V. *Mélanges d'Archéologie* des PP. Cahier et Martin. 1re série. — V. *Correspondance historique et archéologique*, 25 décembre 1894.

Mais l'époque gothique se dégage de ce symbolisme compliqué et ne cherche dans l'imitation de l'animal qu'un sujet ornemental gracieux. C'est ainsi que l'on voit le sou-

bassement du portail de la cathédrale de Lyon orné de médaillons où se jouent des bestioles d'un beau réalisme : un poulet qui se gratte, une patte engagée dans les plumes, des écureuils qui sautillent parmi les branches d'un noisetier, un corbeau se dressant sur un lapin mort, un oiseau pêcheur tenant dans son bec une anguille, un escargot qui chemine sur des feuilles, une tête de porc apparaissant entre des branches

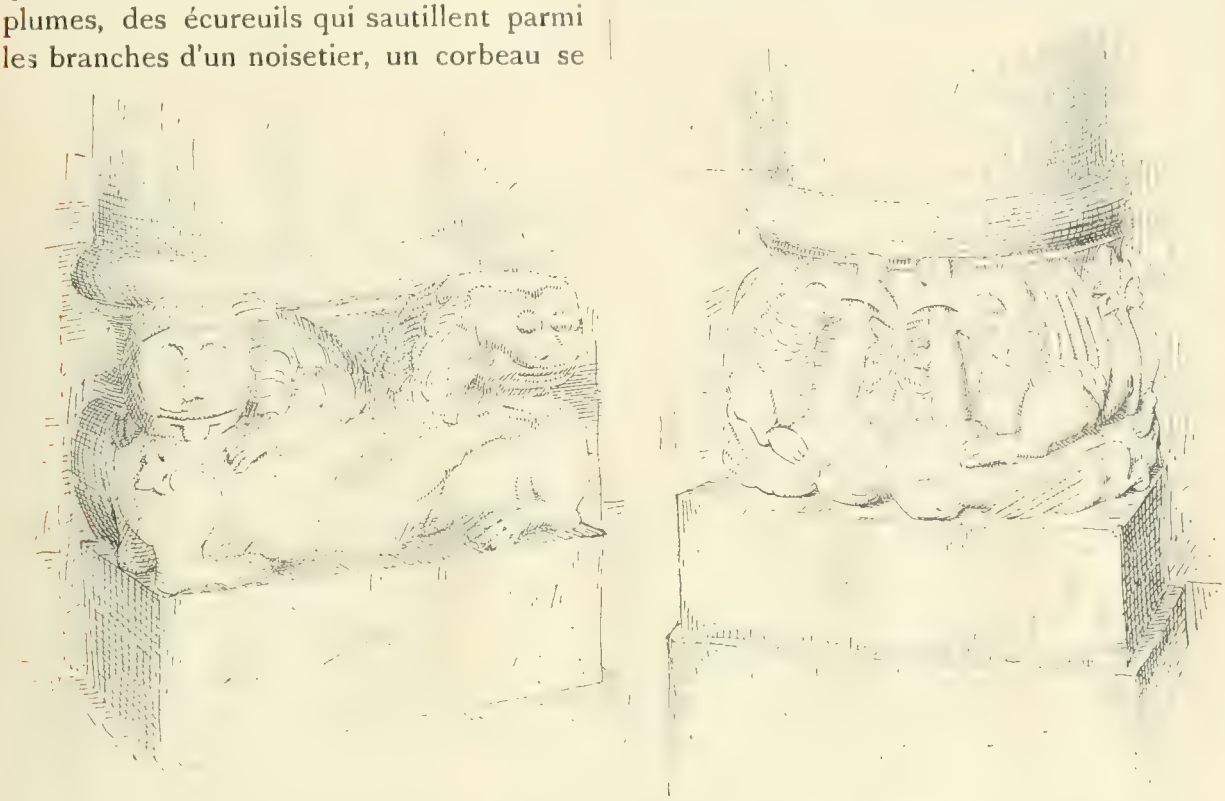


Fig. 237. — Bases ornées d'animaux, crypte de Rolduc ; d'après M. J. Cuvillier.

de chêne [1]. Au portail de la Calende de Rouen, comme au soubassement de N.-D. de Paris *(fig. 232)* des êtres fabuleux ou naturels apparaissent comme purs ornements ; un centaure, une syrène, un cerf, le pélican, des êtres naturels ou hybrides, étranges mais gracieux. Ailleurs, ce sont des monstres fantastiques faisant fonction de gargouilles, accrochés aux corniches et hurlant dans les hauteurs.

1. V. E. Male, *L'art religieux au XIIIe siècle*, p. 75.

§ II. – LES ANIMAUX FABULEUX.

L'*aspic* des bestiaires du moyen âge est une espèce de serpent préposé à la garde de l'arbre à baume. Pour en approcher, il faut que l'homme endorme le serpent par enchantement. Mais celui-ci, pour se soustraire à l'incantation, se bouche une oreille avec sa queue et remplit l'autre de terre en se vautrant, image de ceux qui restent sourds aux commandements du Seigneur. Il figure aussi le démon, sous les pieds du Christ; au portail d'Amiens, par exemple, il se voit sous le Beau Dieu.

Le *basilic (fig. 239 et 240)*, selon Vincent de Beauvais, a par devant la forme d'un coq, par derrière celle d'un serpent. Il était

censé provenir d'un œuf couvé par un reptile. Il passait au moyen âge pour avoir le pouvoir de tuer du regard ; c'est une des images du mauvais esprit. Il figure aussi sous les pieds du Christ, au portail d'Amiens.

La *caladre (fig. 238)*, l'oiseau fabuleux du moyen âge, dont le regard guérissait les malades, symbolise l'amour.

Fig. 238.

Le *caméléon* fabuleux est un animal à deux pieds, à queue de saurien, couvert d'écailles. La faculté qui lui était attribuée

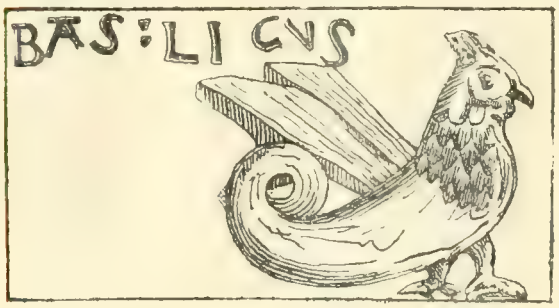


Fig. 239. — Basilic.

de changer de couleur en fait l'emblème de la versatilité et de l'hypocrisie.

Le *capricorne* fabuleux se distingue par un corps de chèvre dégénérant en queue

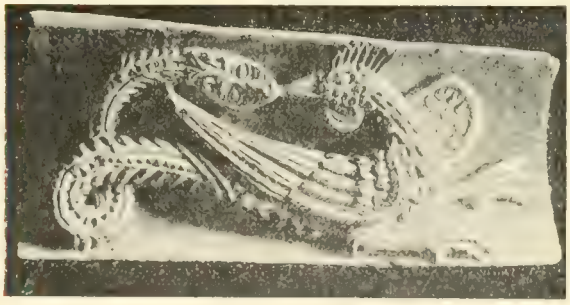


Fig. 240. — Basilic, sculpture romane.

de dragon. Il figure un des douze signes du zodiaque.

Le *centaure* de l'antiquité a la figure d'un quadrupède à buste humain ; il est le symbole des passions sauvages et aussi de la puissance corporelle. Il figure, comme tel, sur un chapiteau de l'église de Montivilliers (Seine Inf.), au tympan du portail de l'église d'Erville (Manche), sur un chapiteau de

Fig. 241. — Griffons affrontés.

l'église de Sainte-Marie-du-Mont, à la crypte de Saint-Parèze-le-Chatel, etc. Giotto l'a peint dans ses fresques d'Assise, où il a représenté saint François triomphant des passions [1].

Fig. 242.

L'*hippocentaure* a par devant le corps de l'homme et dans l'arrière-train, les membres du cheval. La centauromachie (combat des Centaures et des Lapithes) décorait les métopes du Parthénon.

Le *cocabiex* des bestiaires du moyen âge

1. V. Didron, *Manuel de l'art chrétien*. — *Gazette archéologique*, année 1885, p. 165. — P. Cahier, *Curiosités mystérieuses*, p. 262.

figure sur un plafond du XVe siècle au Puy (1).

La *chimère antique*, terrassée par Bellérophon, symbolise la ruse. La fable lui donne une tête de lion, un corps de chèvre, une queue de serpent. Les modernes ont

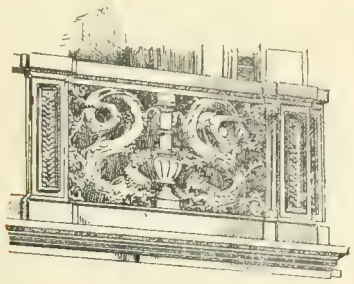


Fig. 243.

créé des chimères variées, à corps de lion, à tête de femme.

Le *dragon*. L'art héraldique représente le dragon *(fig. 243, 244, 245)* avec la tête, la poitrine et les pattes de devant du griffon, sauf la langue en dard; avec des ailes de chauve-souris et un tronc dégénérant en queue de serpent.

L'antiquité lui attribuait la garde des trésors; un dragon veillait à l'entrée du jardin des Hespérides et gardait la Toison d'or.

Selon les légendes du moyen âge, c'est le grand serpent, ailé, crêté, armé de dents et

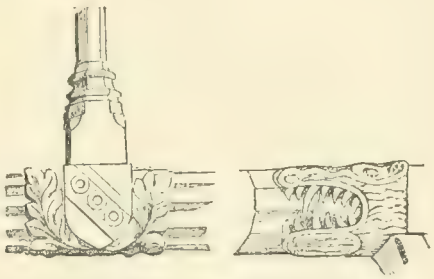


Fig. 244 — Entrait de charpente à tête de guivre. Église de N.-D. du Tertre (Côte-d'Or) (1).

pourvu de pieds et d'une queue aux enlacements redoutables ; c'est le léviathan biblique, le dragon infernal de l'Apocalypse, la figure de Satan (2).

Dans les miniatures du moyen âge,

Fig. 245. — **Chenet en orme de dragon.** Dessin de M. Jackson (3).

comme dans le décor scandinave, sa queue démesurément allongée donne naissance à une flore conventionnelle, à un feuillage spécial, ou bien elle entre dans la composition même du motif ornemental.

1. V. L. Giron, *Congrès des Soc. sav.*, 1895.

Le *griffon (fig. 241)*, l'antique gardien des trésors de l'Asie, aux ailes puissantes, au bec crochu, aux serres ravissantes de l'aigle,

1. V. Gélis-Didot, *Hist. de la peinture*.
2. V. *Le Coloriste*, juin 1896, p. 11.
3. D'après *The architectural Record*.

au corps de lion, a toujours deux oreilles aiguës et droites, qui l'ont fait nommer *auritus*. Il symbolise la *vigilance*, du moins la vigilance de l'avare qui veille à son trésor et par suite l'avarice. Au moyen âge il figure les ravisseurs et le démon. Les traits qui lui sont attribués sont ceux qui conviennent

Fig. 246. — Hydres et Sirènes. Bas-reliefs de l'arc de triomphe romain de Saint-Remi.

à un gardien : les ailes marquent la diligence; il a la force du lion; le bec acéré symbolise la prudence. Il est bien à sa place comme portant d'armoiries, dans les armes de la ville de Malines. Il se voit à la cathédrale de Sens.

La *guivre (fig. 244)* est une sorte de couleuvre, adoptée comme emblème de Valentine de Milan.

La *harpie*, oiseau à tête de femme, toujours affamé, figure le démon ravisseur des âmes. On en voit de beaux exemples aux quatre angles d'un chapiteau de l'église St-Julien-le-Pauvre à Paris et dans des peintures ornant un plafond du XVe siècle au Puy [1]. On la représentait avec le buste d'une jeune femme, le tronc ou les ailes du vautour et la queue du serpent.

L'*hydre (fig. 246)* est une variété du dragon. L'hydre de l'antiquité ; le monstre

Fig. 247.

de Lerne tué par Hercule, avait sept têtes ; quand on en coupait une, on en voyait naître autant qu'il en restait.

La *licorne (fig. 248)* est un cheval blanc fantastique, portant une corne au milieu du front. Selon une fable gracieuse du moyen

Fig. 248. — Licorne.

âge, ce monocéros indomptable défiait tout chasseur, mais à la vue d'une vierge, il se réfugiait dans son giron ; il s'agit d'une chasse mystique où la licorne figure de manière très poétique le mystère de l'Incarnation.

Au déclin du moyen âge ce thème a donné lieu à des produits artistiques innombrables et charmants ; il apparaît dans les vitraux, dans les tapisseries (témoin la fameuse ta-

1. V. L. Giron, *Congrès des Sociétés savantes*, 1898.

pisserie de la Dame à la Licorne conservée au Louvre) dans les reliures, dans les miniatures et dans les sculptures.

La *manicore* est encore une des formes du démon. Cette figure hybride a le visage de l'homme, le corps du lion, la queue du scorpion, le vol de l'oiseau ; elle figure la triple concupiscence (1). (Abbatiale de St-Denis, sculpture du XIVe s. ; église romane de Souvigny) ; à la cathédrale de Cahors, la figure peinte de Jérémie est accompagnée d'une manicore ou *mandicore*, qui, selon les bestiaires, habite les parties profondes de la terre (2).

Le *minotaure*, que le moyen âge confondait avec le centaure, se rattache au mythe du labyrinthe souvent représenté sur le pavé des églises, mais avec un sens nouveau depuis l'époque carolingienne (3). La signification de ce symbole est indiquée dans ces vers connus :

Hunc mundum typice labyrinthus denotat iste
Intranti largus, redeunti sed nimis arctus.

L'*onocentaure* est un pseudocentaure, *cheval marin (fig. 249)*, à queue de poisson ;

Fig. 249. — Cheval marin.

moitié homme, moitié âne, il abonde dans les peintures murales de Pompeï.

1. V. Bosc, *Dict. d'archéol.*, p. 363.

2. Elle est ainsi le symbole de la fosse de boue où fut jeté le prophète et l'emblème de l'erreur.

3. V. *Bulletin monumental*, 1899, p. 336. — E. Müntz, *Étude archéol. et iconogr. sur le moyen âge*, Paris, 1877, p. 17. — Campi, *Dell'istoria eccl. di Parenze*, p. 241. — de Rossi, *Bull. dall. Ist.*, 1852, p. 25.

Le phénix est l'oiseau unique et immortel de l'antiquité, qui vivait 315 ans et renaissait de ses cendres après trois jours (1). On le figure perché sur un *palmier* (2), entouré de flammes, le regard fixé sur le soleil, dont il est un emblème ; parfois nimbé et posé sur un bûcher. Il personnifie la *résurrection*. Il a été reproduit dans l'iconographie chrétienne comme emblème de l'immortalité. Il abonde sur les lampes chrétiennes retrouvées à Carthage. Le phénix

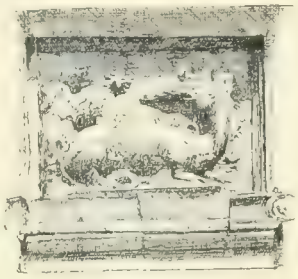


Fig. 250.

figure dans les décors de la Renaissance comme l'attribut d'Éléonore d'Autriche.

Le *sagittaire (fig. 251)* est un cheval à tête humaine, tendant son arc et lançant sa flèche contre un cerf. Cet emblème païen

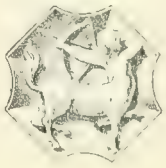


Fig. 251.

constitue un des signes du zodiaque (Cloître de St-Aubin à Poitiers, XIIe s.). Il était l'image de la nature humaine révoltée contre l'esprit.

La *salamandre*, sorte de reptile ailé respirant des flammes et vivant dans le feu, était le roi de cet élément. A la Renaissance, la salamandre, emblème héraldique

1. Vitraux de Lyon, de Bourges, du Mans, de Chartres. V. Bosc, p. 58.

2. En grec, le palmier s'appelait du même nom.

de François Ier, prend une grande place dans la décoration. En voici *(fig. 250)* un exemple emprunté à l'Hôtel-de-Ville de Beaugency, et *(fig. 252)*, toute une composition relative à la Salamandre.

Le *satyre* est l'homme-bouc de l'antiquité, devenu l'emblème de l'impudicité chez les chrétiens.

Fig. 252. — Tableau de salamandre. Broderie italienne du XVIe siècle.

Le *scorpion* est le nom d'une constellation céleste, et figure dans le zodiaque.

De tous les mythes de l'antique Égypte,

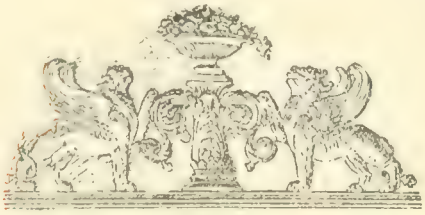


Fig. 253.

le *sphinx* est le plus important : il offre la tête humaine sur le corps du lion, réunissant la plus haute expression de la force musculaire avec la puissance intellectuelle. Le sphinx qui se dresse au pied de la grande pyramide de Chéops *(fig. 235)* est considéré comme la plus ancienne sculpture du monde.

Le sphinx égyptien avait une tête

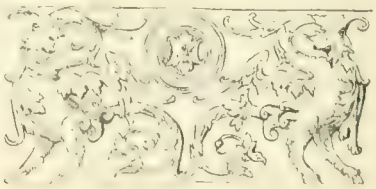


Fig. 254

d'homme. Les Grecs en firent, dans la légende d'Œdipe, un lion ailé (aux ailes d'aigle), ou aptère à buste féminin.

La *sirène* est un animal à tête de femme, ou une femme à queue de poisson. Les sirènes musiciennes, symbole des voluptés du monde, selon le sermonnaire d'Honorius d'Autun, sont sculptées comme tel au portail de la cathédrale de Lyon (1). A la façade de la cathédrale de Sens, la sirène symbolise l'Océan (2).

Le *vampire* est souvent figuré comme une femme ailée et furieuse, semblable aux harpies.

§ III. — ANIMAUX RÉELS.

Parmi les animaux réels, il y en a de nobles, spécialement dignes d'entrer dans l'art monumental. Ce sont d'abord les princes des animaux : le lion, l'aigle, le dauphin.

Le *lion* est reconnu comme le roi de tous les animaux. Emblème de la force, il re-

Fig. 255. — Montant de cheminée provenant de Berg-op-Zoom.

Fig. 256. — Arc romain de St-Chamas (Provence).

présente l'autorité de la justice. Douze lionceaux ornaient les degrés du trône de Salomon. Les porches des basiliques d'Italie, sous lesquels se rendait la justice, avaient des colonnes posées sur des lions.

Fig. 257. — Lion héraldique.

Fig. 258. — Lion, figure divine.

Le lion est le symbole de la bravoure et l'un des meubles héraldiques les plus fiers *(fig. 257)*. Il figurait aux pieds des images funéraires des preux morts au champ d'honneur.

Dans l'iconographie mystique, il est une figure du Christ *(fig. 258)* et l'emblème de l'évangéliste saint Marc *(fig. 262)*, et, comme tel, de la République de Venise.

Fig. 259. — Gargouille grecque.

L'art assyrien l'a rendu d'une manière remarquable *(fig. 260)*. Il faut admirer la *lionne blessée* qui figure dans un bas-relief assyrien conservé au British Museum. Très remarquables étaient les deux lionnes de la porte de Mycènes *(fig. 261)*. Des mufles de lion formaient les gargouilles des temples grecs et romains, au Parthénon, à Métaponte, comme à la basilique d'Antonin à Rome, et la poignée des portes de bronze des temples romains.

1. Male, *ouvr. cité*, p. 60.

2. Sur une crosse de 1200 environ, trouvée à la cathédrale d'Albi, on voit la sirène-oiseau d'Ovide, sorte de harpie, symbole de tous les vices en même temps que la sirène-poisson figurant particulièrement la tentation des plaisirs ; celle-ci tient un sceptre, emblème de sa puissance.

Fig. 260. — Tête de lion assyrienne.

Le lion sert souvent d'emblème héraldique très noble, ou de portant d'armoiries.

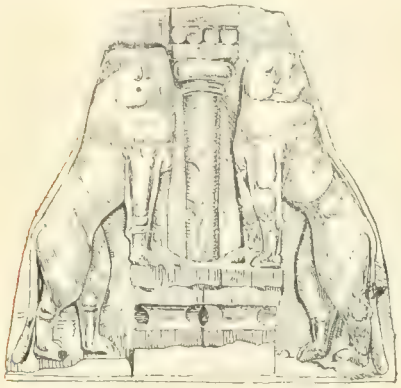


Fig. 261. — Bas-relief de Mycènes.

L'*aigle*, symbole de génie [1], emblème de la puissance militaire et impériale, do-

Fig. 262. — Lion figure évangélistique.

minait les attributs militaires des monuments somptuaires romains *(fig. 256 et 263)*, et surmontait les enseignes militaires. On le sculptait dans les frontons des temples dédiés à Jupiter, dont il était l'attribut. Il est l'emblème des empires français et germanique.

Fig. 263. — Aigle romaine.

Roi des airs, il figure, parmi les quatre éléments de la nature, le domaine de l'at-

Fig. 264. — Aigle, figure divine.

Fig. 265. — Aigle héraldique.

mosphère. Dans les monuments chrétiens, l'aigle couronné, fixant le soleil, est l'image

Fig. 266. — Aigle, figure évangélistique.

du Christ *(fig. 264)*; portant un livre ou le phylactère *(fig. 266)*, il figure l'évangéliste S. Jean. L'aigle est un des meubles héraldiques les plus nobles *(fig. 265)*.

Le *dauphin* est un type d'ornement très usuel ; c'est un mythe païen introduit par la poésie dans le répertoire de la sculpture courante. Il représente le roi des mers, il

1. V. *Annales archéol.*, art. *aigle*.

symbolise l'Océan *(fig. 268)*, les eaux, et figure, à ce titre, dans les décors des fontaines, sur le bord des piscines, etc. ; couronné, il est l'emblème du Christ.

Fig. 267.
Marque de la Société de Saint-Jean l'Évangéliste.

Il a été figuré souvent dans l'art romain, où il rappelait la légende du poète Arion de Méthymne, qui, menacé de mort par de cupides matelots et s'étant jeté à la mer, fut porté au rivage par un dauphin. La réminiscence de cette gracieuse légende paraissait dans les peintures des catacombes de Rome. L'aimable cétacé

Fig. 268.
Dauphin, peinture des catacombes.

figure dans la scène de la migration des âmes figurées par des colombes qu'il guide vers le port du salut.

Délaissé par le moyen âge, le type si décoratif du dauphin eut une vogue extraordinaire à la Renaissance. Depuis lors on le trouve partout, à propos et hors de propos.

L'*abeille* est le symbole du travail, de l'abnégation. L'ordre qui règne dans la

Fig. 269. — Lions et aigles, tenture.

ruche en a fait dans les anciens bestiaires un des emblèmes de la justice.

L'*agneau* apocalyptique est, chacun le sait, le symbole très ancien du Christ

Fig. 270.

(fig. 271). C'est par milliers de fois, qu'on l'a figuré comme tel au frontispice des églises, ou qu'on en a décoré des clefs de voûtes. Dans la Bible, le peuple de Dieu est comparé à des agneaux, à des brebis [1]. Comme symbole eucharistique, l'agneau joue un rôle important dans l'art chrétien. Au sens vulgaire, l'agneau figure *la douceur*.

1. V. *Dictionnaire de la Bible*, art. *Brebis*.

L'*âne* a son sens mystique : à côté du bœuf, image des Juifs endurcis, il figure les gentils près de la crèche du Sauveur. Par contre, là où le bœuf représente le sacerdoce, il figure la gent laïque et ignorante. L'ânesse sert de monture à la figure allégorique de la Synagogue, en qualité de bête obstinée comme le peuple juif. Quelquefois l'âne indique la paresse ou la paix.

La *baleine* est un des emblèmes du démon ; sa gueule ouverte figure parfois

Fig. 271.

l'entrée de l'enfer. Dans le symbolisme de l'histoire de Jonas, elle symbolise la mort.

Le *bélier* remplace souvent l'agneau, comme symbole du Sauveur, ou la brebis, comme image des fidèles. Par contre, il se trouve parmi les figures des vices et re-

Fig. 272.

présente, grâce à ses cornes, la lutte contre la grâce. Il est aussi l'emblème de la stupidité, sa tête très énergique s'interprète avantageusement dans les décors. Le bélier est la figure d'une des constellations du zodiaque.

La *biche* se désaltérant aux sources des eaux du salut symbolise, comme le cerf, l'âme fidèle, parfois l'Église, la bonté, la timidité.

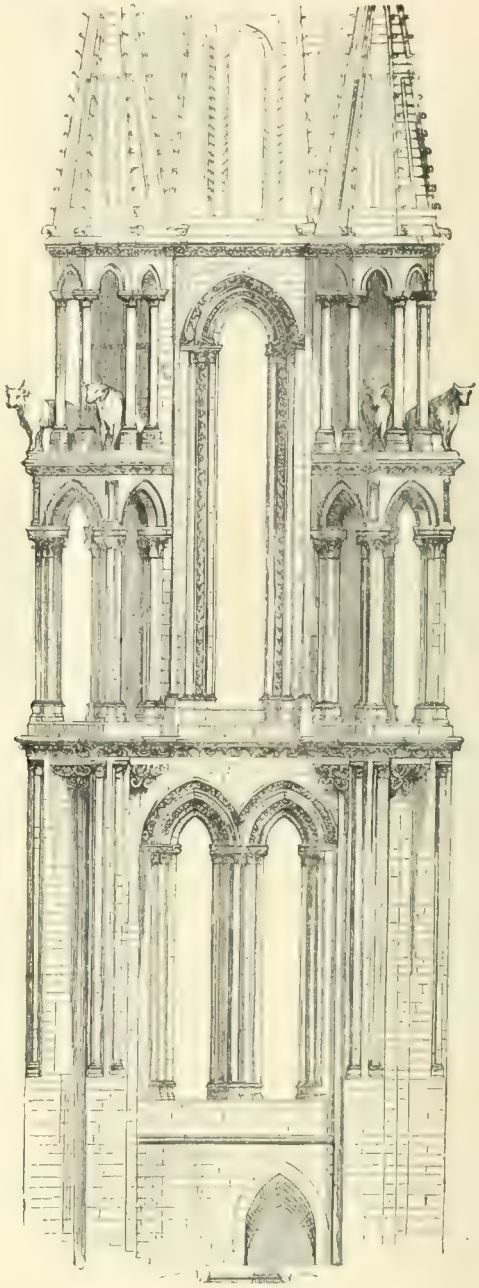


Fig. 273. — Tour de Laon.

Le *bœuf*, avec le *taureau*, est vulgairement considéré comme l'emblème de la force matérielle. Modèle de patience, les

écrivains sacrés en ont fait parfois celui des justes. Les païens l'ont choisi pour serviteur de la lune, dont il traîne le char. Les chrétiens y voient la figure des Juifs servilement attachés aux observances de l'ancienne loi. Les commentateurs reconnaissent les douze apôtres dans les douze taureaux de bronze qui, dans le temple de Jérusalem, portaient la « mer d'airain ».

Nous trouvons au moyen âge le bœuf treize fois figuré au sommet de la tour de la cathédrale de Laon *(fig. 273)*, pour rappeler les immenses services rendus par

Fig. 274. — Bucrâne, frise romaine.

cette vaillante bête de somme, qui éleva sur la montagne tous les matériaux de ce monument.

Pris en mauvaise part, le taureau, à la tête cornue et à l'allure fougueuse, symbolise l'orgueil.

Le *bœuf* est un emblème évangélistique, celui de S. Luc *(fig. 272)*.

Le taureau fut chez les Assyriens et les Perses le sujet de figurations monumentales de premier ordre, dont les animaux ailés qui gardaient l'entrée des temples *(fig. 233)*. Il fournit le décor principal des colonnes persépolitaines.

Les *bucrânes (fig. 274)* sont des têtes de bœufs offertes en holocauste et décharnées, garnies de leurs bandelettes, habituellement représentées alternativement avec des guirlandes, dans la frise des entablements classiques [1].

Le *bouc*, au regard oblique, emblème de réprobation, figure les pécheurs qui seront au jugement dernier séparés des brebis. Ce sens subsiste même dans les sujets où le bouc figure le Sauveur, victime expiatoire comparée au *Bouc émissaire*.

Le *cerf*, selon une parole du psalmiste [2], a soif de l'eau des fontaines, comme le

Fig. 275. — Cerf héraldique.

Fig. 276. — Cerf, figure divine.

fidèle aspire à l'onde du baptême. Aussi a-t-on donné la forme de cet animal aux vases liturgiques nommés *aquamanile*.

Dans les peintures chrétiennes, le cerf se désaltérant à la fontaine est un emblème divin *(fig. 276)*.

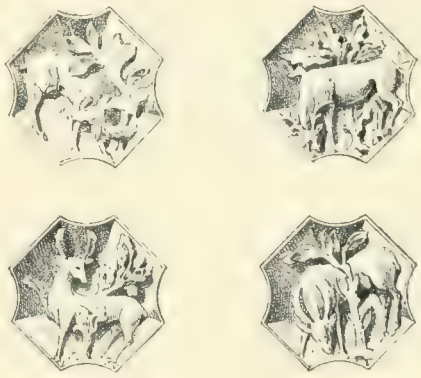


Fig. 277. — Cerfs au naturel.

1. V. *Dictionnaire archéologique*, p. 109.
1. Ps. XII, 2.

La figure 277 représente quatre figures de cerfs, d'attitudes variées, tirées des sculptures de la cathédrale de Paris.

Le cerf accosté de limiers se silhouette de belle façon au-dessus du pavillon de chasse de Fontainebleau.

Le voici qui fournit le décor d'un cul-de-lampe *(fig. 278)*.

Fig. 278.

Le *chameau*, modèle de sobriété et de docilité, sert d'attribut à l'Obéissance, dans les sculptures de Notre-Dame de Paris. Il figurait jadis la colère, le *gamal* ancien passant pour avoir des colères inexorables.

Le *chat*, cet hôte de nos foyers, personnifiait autrefois l'esprit d'indépendance.

Fig. 279.

Dans l'art héraldique, les chats *passants*, *effarouchés*, *courants* font allusion à la liberté noble et fière. Dans le pavillon de la laiterie suisse (architecte M. Bonet) à l'Exposition de Paris, le chat, perché sur les gouttières, aux gradins des pignons, un peu partout, jouait un rôle décoratif des plus gracieux.

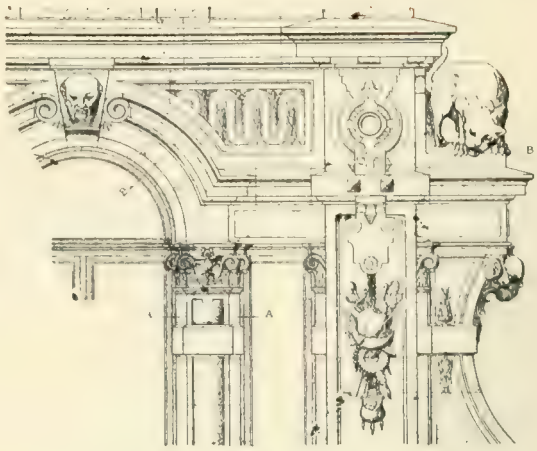


Fig. 280.
Maison Boulevard du Nord à Bruxelles, par Beyaert.

Feu Beyaert se plaisait à représenter des chats autour des lucarnes de ses constructions *(fig. 280)*.

Fig. 281.

D'autre part, voici une retombée de larmier, à une ancienne maison de Bourges

Fig. 282. — Colonne de la crypte de Rolduc

(fig. 279), ayant pour amortissement un chat qui se raidit d'une manière bien expressive sous l'effort que son échine est

sensée supporter. Le cloître roman du Puy est rempli, dans ses sculptures, d'individus de l'espèce féline domestique.

Le *chat huant (fig. 281)* est une figure du démon et un emblème d'hypocrisie.

Le *cheval* a noble place dans l'art monumental. Les Romains le figuraient sur piédestal aux côtés des grands perrons de leurs temples. On le voit sculpté sur les quatre faces d'un chapiteau romain à la crypte de Rolduc *(fig. 282)*. Attelé aux quadriges, il couronne les édifices somptueux de style classique *(fig. 283)*, et il

Fig. 283.
Quadrige du « Monument national », à Berlin, par J. Goth [1].

lutte d'importance avec les personnages qu'il porte dans les statues équestres. Les Scandinaves aiment à le représenter à la crête de leurs isbas.

Aux Xe et XIe siècles, c'est le *chien* qui semble être l'animal sur lequel s'est portée plus particulièrement l'attention des artistes. Ils l'ont fait entrer dans de nombreuses compositions. Malgré les formes diverses qu'ils lui ont données, il n'est pas douteux que ce soit la silhouette du chien qui ait servi à composer leurs dessins. On le voit d'ailleurs souvent répété, gravé dans les travaux de la céramique, forgé dans ceux de la ferronnerie, sculpté en relief dans la menuiserie et l'orfévrerie des siècles suivants. Ce fidèle ami de l'homme méritait certes cette marque de préférence à cause de ses qualités remarquables et, entre tous, le lévrier qui, dans la gent canine, représente la figure aristocratique par excellence. Aussi les trouve-t-on partout : au pied du candélabre de Milan, dans les meubles du blason, sur les tombeaux sculptés, aux pieds des chevaliers ou de leurs dames, où ils rappelaient leur vertueuse fidélité.

Le chien est le gardien des troupeaux ; les *canes dominici* figurent les prêtres, pasteurs préposés à la garde des brebis chré-

Fig. 284.

tiennes. Cette allégorie décore une frise au haut de la tour de l'église de Neuss, comme les fresques de la chapelle des Espagnols à Florence. De même le chien Fo de la Corée est le gardien des temples [1].

La *chouette (fig. 284)*, l'oiseau de Jupiter, emblème de la sagesse, figure la nuit.

1. D'après l'*Academy architecture*.

1. De Mély, *Revue de l'Art chrétien*, septembre 1890.

La *colombe*, emblème de l'Esprit-Saint (*fig. 285*), symbole de la douceur et de la

Fig. 285.

simplicité, a donné sa forme aux anciennes custodes eucharistiques. Elle fut dans les catacombes la figure de l'âme chrétienne.

Le *coq* (*fig. 286, 287, 288*) est le symbole de la vigilance et de la prière. On chante,

Fig. 286. — Tissu conservé au Musée de Wismar.

aux laudes du dimanche, *Surgamus ergo, gallus jacentes excitat.* Il signale le lever du jour et la joie caractérise son chant. Il annonce ou figure la Résurrection, ce réveil suprême. Aussi Prudence a-t-il comparé Notre-Seigneur au coq matinal, qui arrache les hommes au sommeil. Il figure encore

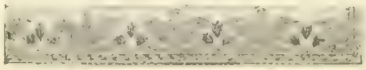


Fig. 287. — Frise murale.

un des dons du Saint-Esprit, l'intelligence, *Quis dedit gallo intelligentiam* (1) ? Pris en mauvaise part, il est l'emblème de la colère.

Comme modèle ornemental, le coq remonte à l'antiquité. Le British Museum

Fig. 288.

conserve une belle frise trouvée à Xanthos (Lycie) représentant un combat de coqs (2).

Le coq est aussi l'emblème de la Gaule, et quand il se dresse fièrement, jetant son cri vainqueur, ayant pour crête une couronne, il est digne de figurer la nation française,

Fig. 289.

comme il le fit si crânement dans le décor de l'Exposition internationale de 1900. Le

1. *Job*, XXVIII.
2. *Les chefs-d'œuvre de la sculpture.* 2e vol. Ibid., X.

voici figuré dans une tenture ancienne.

Feu Beyaert a stylisé le coq gaulois, d'une manière très remarquable, à l'un des frontons de la banque nationale d'Anvers. Les Japonais l'ont reproduit dans leurs dessins d'une manière admirable.

Fig. 290.

L'*éléphant (fig. 289)* est vénéré dans l'Orient. Aussi le voyons-nous figurer avec honneur sur d'antiques tissus. Les anciens

Fig. 291. — Chapiteau de la crypte de Rolduc.

l'avaient adopté comme la figure d'un des quatre éléments.

Le *hérisson*, comme attribut de Louis XII, l'*hermine*, comme emblème d'Anne de Bretagne ; la *levrette* fournissent de charmants décors dans les ouvrages d'architecture et le mobilier de la première Renaissance.

Le *hibou (fig. 292)*, l'oiseau nocturne, symbolise la nuit et l'ignorance ; il en est de même de la chauve-souris.

Fig. 292.

L'*ours* lui-même, si peu élégant, a été stylisé avec science ; on le voit figurer ici dans un chapiteau roman *(fig. 291)*, là dans le fond d'un vitrail gothique.

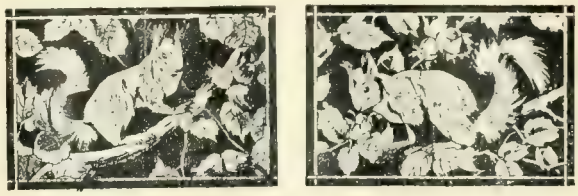


Fig. 293. — Graffiti de M. Crespin.

M. Crespin a décoré une façade de feu Hankar de graffiti où l'*ours*, l'*écureuil (fig. 293)* et le *lapin* se jouent parmi les feuillages.

Fig. 294.

Parmi les volatiles, citons le *faisan*, aux formes élégantes et au coloris brillant ; le *cygne (fig. 294 et 295)*, à l'élégante encolure, à la blancheur immaculée, qui a fourni le magistral motif d'une ancienne et célèbre image de la Grand' Place à Bruxelles *(fig. 295)* et qui, parmi les emblèmes des élé-

ments de la nature figure l'eau, son domaine ; la *chouette*, oiseau de Minerve, emblème de la nuit.

Fig. 295.
Enseigne de la maison : « Au Cygne », Grand' place à Bruxelles (1).

Le *paon* superbe dont la roue orgueilleuse, inimitable pour la peinture, offre un des plus beaux motifs de décor que l'on puisse concevoir, est considéré dans l'iconographie chrétienne comme le symbole de la Résurrection et de la gloire immortelle. On en a un bel exemple à l'ambon de San Salvatore, à Brescia. Il était fréquemment

Fig. 296

figuré sur les chancels des anciennes basiliques (2). Il abonde sur les anciens tissus. L'élégance de son port altier et la splendeur de sa roue déployée en font un des plus beaux sujets que la Zoologie fournisse à l'art décoratif.

Le *pélican (fig. 297)* avait, au moyen âge,

Fig. 297.

la réputation de nourrir ses petits de sa propre substance, ou plutôt de rendre la vie à ses petits que le serpent a tués (1). Il

Fig. 298.

est par là l'emblème de l'Eucharistie et de la Résurrection.

Fig. 299. — Bourse de Madrid (archit. M. Repullès y Vargas).

Le *serpent*, attribut d'Esculape, dans

1. D'après l'*Art public*.
2. V. *Bulletin monumental*, 1890, p. 336.

1. V. les PP. Martin et Cahier, *Sur quelques points de Zoologie mystique de l'art ant.* Paris, Didot, 1842.

l'antiquité ; symbole du démon tentateur, dans l'iconographie chrétienne, familier au génie des ornemanistes francs, insinue partout dans l'art ses formes enroulées.

Le serpent infernal enlace ses anneaux autour de la croix et en mord le pied.

Il forme les enroulements de la croix des évêques, aux prises avec l'agneau figure du Christ. Cette figure est rapprochée du serpent d'airain élevé par Moïse.

Le serpent s'enlace autour des bras de la figure antique de la Terre, ou souvent se nourrit à son sein. — La médecine a pour attribut le serpent sortant d'une coupe.

Comme application d'ensemble des sujets animaux nous donnons le zodiaque de la cathédrale de Paris.

L. Cloquet.

(A suivre.)

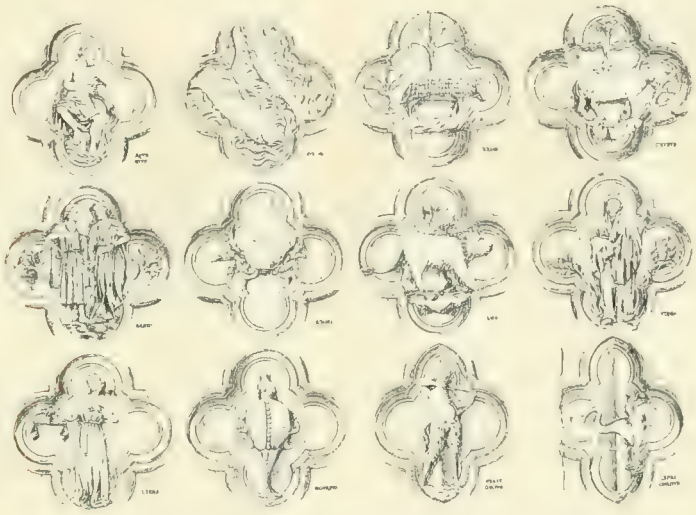


Fig. 300. — Le zodiaque de Notre-Dame de Paris.

Mélanges.

La maison de François Ier à Abbeville.

UN moine picard, le bénédictin D. Grenier, né à Corbie, en 1725, mort en 1789, a constaté que les sculptures sur bois étaient en très grand honneur à Abbeville, et qu'aucune autre ville de Picardie ne possédait autant de maisons en bois du XVIe siècle à façade sculptée.

Le nombre de ces maisons est aujourd'hui considérablement réduit. Parmi celles qui subsistent encore, il convient de placer en première ligne la maison dite à tort de François Ier, rue de la Tannerie, n° 29, qui a été bien des fois reproduite, et qui, pendant la bonne saison, attire les touristes.

Dans son excellent ouvrage, *La Topographie d'Abbeville* (I, 403 et suiv.), M. E. Prarond a donné de cette construction contemporaine du roi-chevalier une description exacte et minutieuse que nous reproduisons en entier, parce que nous ne saurions faire aussi bien *(fig. 1)*.

La façade sur la rue de la Tannerie n'est pas très remarquable. Elle donnait sur la rivière comblée aujourd'hui; cette position justifie la sobriété sculpturale de l'architecte, qui n'a laissé, en guise de préface, qu'une jolie porte, une filière entourant la base du premier étage et des mascarons grotesques collés sur l'entablement uni qui supporte le toit.

Sous la porte cochère, on voit, engagées dans le mortier d'un plafond de fraîche date, les pointes en pierre d'un support de balcon ; le pignon dans lequel elles sont incrustées devait terminer le corps principal.

A l'intérieur, la disposition primitive est changée. L'aile gauche a été appuyée sur le corps principal dont elle masque le tiers de la largeur ; la corniche du toit de ce dernier corps continue sa course sous la tuile ; l'escalier lui-même n'est point à la place où il a été construit ; au premier étage, la rampe s'arrête brusquement, tranchée par une scie barbare ; nous croyons qu'il a fait partie d'une tour et n'a dû qu'à son utilité d'avoir échappé à la démolition.

Le sculpteur a déployé dans l'exécution de la cage et de la porte de cet escalier les trésors infinis de l'art arabe ; les quatre panneaux du pourtour sont d'un dessin correct et délié, où l'entrelacs suit les plus capricieux détours ; une cordelière, terminée par deux glands, unit les lettres d'un monogramme mystérieux ; le demi-relief de ces panneaux est du plus charmant effet ; il contraste avec la sculpture fouillée de la filière servant d'appui aux dentelles supérieures dont les colonnes seules sont restées.

La porte, en anse de panier, est entourée d'un ruban de liserons de haut relief terminé par deux glands ; au-dessus, un entrelacs de branchages bien évidés forme le socle d'une statue absente ; le clocheton qui surmonte la niche est du gothique le plus pur ; il se détache sur un reste de dentelles très finement découpées, où l'arabesque le dispute au gothique de caprice et de fantaisie.

Dans toute cette œuvre, on reconnaît les signes caractéristiques de l'architecture transitoire du siècle de Louis XII. Les arcs en anse de panier, le gothique, l'arabesque, le plein cintre dans les détails des filières, y sont délicieusement unis sous l'inspiration d'un ciseau savant.

Le bâtiment principal est régulier. Du sol à la toiture, la façade est rayée de nervures pentagones rapprochées et seulement interrompues par la double filière de pampres et de houx qui ceint le premier étage. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont surmontées de filigranes qui font l'effet des franges d'un store replié ; de jolis rinceaux parent les pilastres soutenant la saillie du premier. L'entablement reproduit les figures bouffonnes du côté de la rue, séparées, au milieu, par une rosace délicate figurant assez bien une marguerite sextuple.

Maintenant, que notre imagination colore cette rapide esquisse avec le pinceau éclatant des architectes d'alors. Ces grappes violettes à demi cachées sous une feuille jaunie, ce houx vert aux graines pourpres, ces nervures, ces chiffres dorés comme le sont les draperies sculptées de la porte qui termine l'escalier ; toutes ces magnificences de sculpture peinte et dorée ne prêtent-elles pas à cette demeure le charme d'une retraite destinée à de tendres visites ?

***

Cette maison, avons-nous dit au début, est désignée à tort, dans notre ville, sous le nom de *Maison de François Ier*. C'est le P. Ignace, qui, croyons-nous, a créé cette légende, bien des fois reproduite ; cet historien dit, en effet, dans son *Histoire des maïeurs d'Abbeville*, publiée en 1657, qu'à l'occasion du mariage de Louis XII avec Marie d'Angleterre, célébré à Abbeville en 1514, « le duc d'Angoulesme, premier prince du sang (ce fut depuis le Roy François premier, gendre du Roy Louis XII), estoit logé en une maison où demeure à présent le sieur Claude Gaillard d'Ambreville, et y entroit par une porte

répondante sur la rue St-Gilles, où on a basty une maison dans laquelle a demeuré plusieurs années Monsieur de Launay, commandant pour le Roy à Abbeville. On voit encore dans la maison dudit sieur Gaillard, en la Tannerie, une ancienne montée faite de ce temps-là, qui est une pièce rare pour sa structure. »

Plus tard, un autre Abbevillois, Hermant, procureur fiscal, disait, dans une *Histoire du Ponthieu* demeurée jusqu'ici manuscrite : « Le duc d'Angoulême, premier prince du sang, depuis François Ier, fut logé en une maison où a demeuré depuis le sieur Gaillard d'Ambreville, dont le jardin s'étendait jusqu'à la rue Saint-Gilles. Ma grand'mère l'a occupée, et c'est à présent M. Dufour, dans la Tannerie. »

Ce passage est certainement emprunté à l'ouvrage du P. Ignace. Or, pour la notice que nous avons consacrée au mariage de Louis XII avec Marie d'Angleterre, nous avons soigneusement dépouillé les comptes des argentiers d'Abbeville, et nous avons relevé cette mention, qui est en désaccord avec le dire du P. Ignace : « Pour deux autres fallotz à main, lesquelz ont esté delivrez aux gens et pour l'hostel de monseigneur Monsieur, lui estant logé au prieuré de Saint-Pierre de cette dicte ville, à six soulz pièce, XII sous. »

Ce passage du compte des argentiers est irréfutable et détruit la légende dont le P. Ignace s'est fait l'écho, et qui se répète encore de nos jours.

Mais, si François Ier n'a pas eu pour logis la maison de la Tannerie en 1514, peut-être y serait-il descendu dans l'un des fréquents séjours qu'il fit dans la capitale du Ponthieu après son avènement au trône ; de 1517 à 1542, le roi-chevalier devait venir sept fois à Abbeville. Pour trois de ces voyages, le logis du roi est indiqué par les registres de l'échevinage : il descendit à l'hôtel de la Gruthuse, situé rue St-Gilles. Les mêmes registres sont muets sur le logement occupé par François Ier lors des autres séjours qu'il fit dans la capitale du Ponthieu.

Au mois de juin 1517, François Ier arrivait à Abbeville avec la reine et toute sa cour dans quatorze gribannes richement décorées. Les souverains logèrent à l'hôtel de la Gruthuse ; pen-

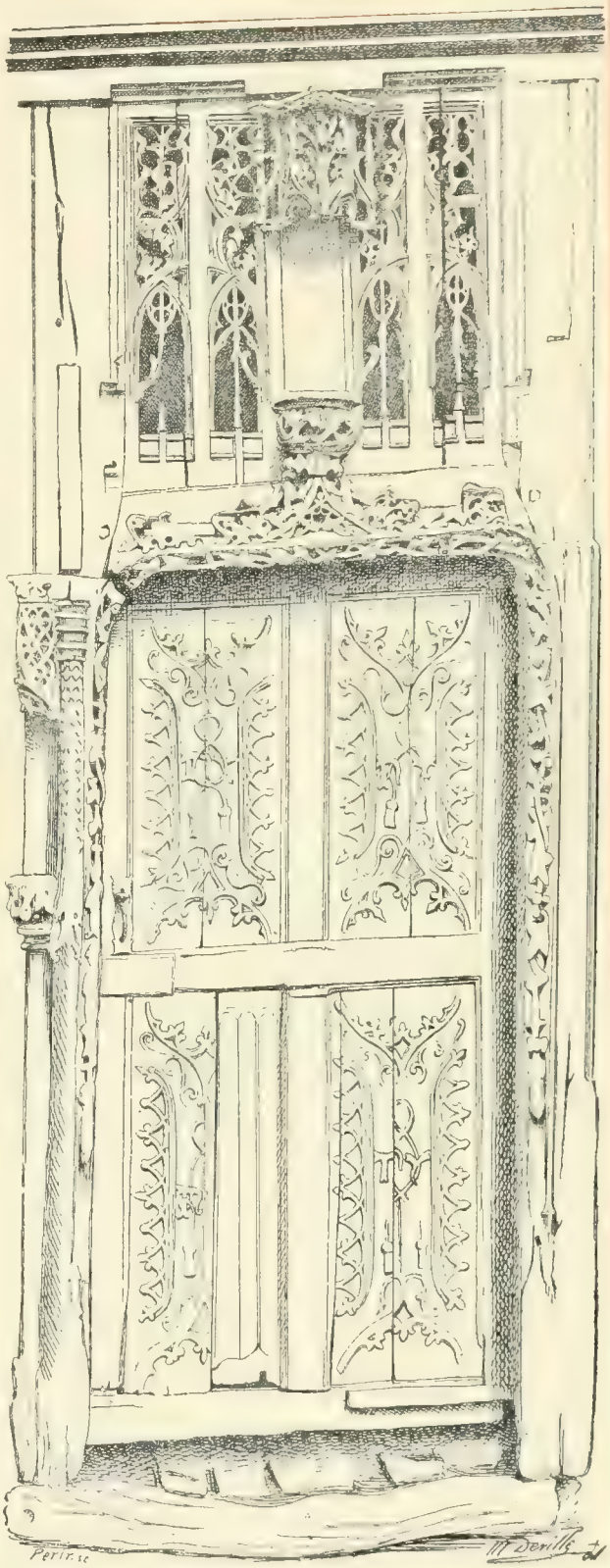


Fig. 1.

dant son séjour, le roi présida les États de Ponthieu et y publia son ordonnance sur l'amirauté de France. Au mois de décembre 1531, François Ier se rendant à Calais, pour y conférer avec le roi d'Angleterre, s'arrêta à Abbeville et logea à l'hôtel de la Gruthuse avec sa seconde femme, Éléonore d'Autriche.

Les comptes des argentiers nous font connaître le nom de l'hôtel où descendirent les souverains lors de ces deux voyages, parce qu'ils furent reçus avec magnificence aux frais de la ville, attendu qu'en 1517, le roi faisait sa première entrée officielle depuis son avènement, et qu'en 1531, la reine Éléonore était reçue pour la première fois à Abbeville.

François Ier avait séjourné avec la reine dans la même ville au mois de juillet 1519 ; ils y revenaient le 16 mai de l'année suivante, en se rendant au Camp du drap d'or ; à leur retour, ils s'arrêtèrent à Abbeville et s'embarquèrent sur la Somme, dans le Rivage, pour se rendre à Amiens. Le 25 mai 1535, le roi et la reine Éléonore d'Autriche, sa seconde femme, assistèrent à la messe en l'église Saint-Georges, et suivirent ensuite la procession du Saint-Sacrement qui se fit autour de la place du marché, que l'on avait jonchée de verdure ; le cardinal de Bourbon, archevêque de Sens, portait le Saint-Sacrement ; le poêle était porté par les trois fils du roi et le fils du duc de Vendôme ; François Ier suivait tête nue, tenant un cierge de cire vierge à la main ; la reine et les princes de la cour venaient derrière portant de grands cierges allumés. Au mois de juin 1540, le roi séjournait à Abbeville et à Nouvion ; il y revenait pour la dernière fois en 1542. Pour ces différents séjours, les registres de l'échevinage et les comptes des argentiers sont absolument muets à propos du « logis » où descendit le souverain, car, pour chacune de ces entrées, la ville n'avait plus de réception officielle à faire.

Il est permis de conjecturer qu'à chacun de ses voyages à Abbeville, François Ier dut descendre à l'hôtel de la Gruthuse ; ce magnifique palais avait été commencé par Philippe de Crèvecœur, seigneur d'Esquerdes, gouverneur d'Abbeville de 1475 à 1494, et terminé par son beau-frère Jean de Bruges, seigneur de la Gruthuse, gouverneur d'Abbeville de 1502 jusqu'à sa mort, arrivée en 1512. C'est dans cet hôtel, le plus vaste et le plus somptueux de la ville, que Louis XII descendit en 1514. L'année suivante, il devenait une des demeures des rois de France, et, après des changements et des augmentations, il était affecté à la recette du Ponthieu, puis au bailliage, au présidial et à l'élection ; pendant la Révolution, il devint le siège du district et fut incendié dans la nuit du 4 au 5 janvier 1795.

Il est logique de supposer que cet hôtel, tombé dans le domaine royal, devait servir de résidence, à l'exclusion de tout autre, aux souverains de passage à Abbeville.

Une autre objection peut être invoquée à l'appui de notre thèse que François Ier n'aurait jamais habité la maison à laquelle a été donné son nom.

Dans le principe, la rue de la Tannerie s'appelait rue Cache-Cornaille ; cette dénomination lui venait de ce que les corbeaux — *corneilles* ou *cornailles* en patois picard, — étaient attirés dans cette rue par les peaux des tanneries, et qu'on les y *cachait*, — chassait (1).

Ce quartier formait comme une petite Venise. La rue Cache-Cornaille était occupée dans son milieu par un des bras de la Somme, appelé la rivière de la Plume, d'une largeur de dix mètres. Le passage d'un cortège royal par cette rue aurait manqué de prestige, et, rien que pour cette raison, a dû être écarté par la municipalité.

Le P. Ignace ajoute bien, il est vrai, que l'on entrait dans la maison de la rue de la Tannerie « par une porte répondante sur la rue St-Gilles ». Mais aucun document n'est venu jusqu'ici confirmer cette supposition.

En 1620, dit M. E. Prarond, d'après Collenot, il y avait à Abbeville quarante maîtres tanneurs, qui habitaient, sinon tous, du moins le plus grand nombre, la rue de la Tannerie. Il est de tradition que ceux qui s'enrichissaient dans cette industrie achetaient les propriétés qui faisaient suite aux leurs et donnaient sur la rue Saint-Gilles, et qu'ils y faisaient élever des hôtels plus ou moins vastes ; c'est là qu'ils habitaient après qu'ils s'étaient retirés des affaires et ajoutaient à leur nom patronymique un nom de fief ou de seigneurie.

1. E. Prarond, *Topographie d'Abbeville* (I. 400).

Or, si un hôtel était construit rue Saint-Gilles à la suite de la maison dite de François Ier, c'est dans cette habitation que ce roi serait descendu et non dans les dépendances de la rue de la Tannerie; mais si cet hôtel n'était pas construit, les moyens de communication entre les deux propriétés ne devaient guère être faciles. Il est vrai que, suivant une tradition, une ruelle longeant la propriété de la maison dite de François Ier faisait communiquer la rue Saint-Gilles avec la rue de la Tannerie; mais cette voie devait être fort étroite et d'assez longue étendue; aussi dut-on se garder de la faire suivre par le roi.

De l'examen attentif des lieux et de l'étude minutieuse des documents qui relatent les différents séjours de François Ier à Abbeville, il ressort clairement pour nous que ce roi n'a jamais habité la maison qui porte son nom.

D'où viendrait cette appellation? Nous avons entendu dire par des personnes âgées de notre ville que l'escalier sculpté qui se trouve dans cette maison y aurait été rapporté d'une habitation où aurait logé François Ier. Cela est peu probable. Les autres sculptures de cette maison portent bien l'empreinte de la même époque, et, comme le roi-chevalier a dû habiter l'hôtel de la Gruthuse dans chacun de ses voyages à Abbeville, — sauf pour celui de 1514, — il est plus que certain que cet escalier ne fut pas enlevé de l'hôtel de la Gruthuse.

Nous émettrons une hypothèse qui nous paraît plausible. La construction de la maison de la rue Cache-Cornaille fut commencée sous le règne de Louis XII; elle appartenait sans doute à un officier royal quelconque, ou au maïeur en charge en 1517; or, c'est en cette année que François Ier fit sa première entrée solennelle à Abbeville; pour récompenser les services rendus par l'un de ses officiers, ou en reconnaissance de la magnificence déployée par la municipalité, on peut supposer que le roi a pu faire quelque libéralité au propriétaire de cette maison pour son complet achèvement. De là serait venue l'appellation qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

***

L'une des deux figures ici reproduite *(fig. 2)* est la réduction d'un cuivre gravé par un Abbevillois, E. Poilly, et appartient à la Société d'Émulation d'Abbeville ; cette planche et une autre figurant une filière et des mascarons ont été insérées dans le volume des mémoires de cette Société en 1833, mais sans être accompagnées d'aucun texte.

La maison dite de François Ier et son escalier figurent dans le tome Ier de la *Picardie* du baron Taylor, publié en 1835.

Depuis, des reproductions plus ou moins exactes, plus ou moins fantaisistes, accompagnées de textes d'une inexactitude flagrante, ont été faites de cette curieuse maison dans des publications qu'il n'est point nécessaire de nommer.

Fig. 2.

Pour terminer, nous dirons que l'escalier de cette maison a été reproduit par la peinture. Charles-Édouard de Beaumont, né à Lannion, mort à Paris le 13 janvier 1888, élève de Boisselier, a exposé au Salon de 1873 un tableau de genre fort apprécié; sous le titre : *Fin d'une chanson*, l'artiste a représenté un jeune homme et une jeune femme étendus morts au pied de l'escalier à l'intérieur de la maison dite de François Ier.

Alcius LEDIEU.

L'art et l'autel.

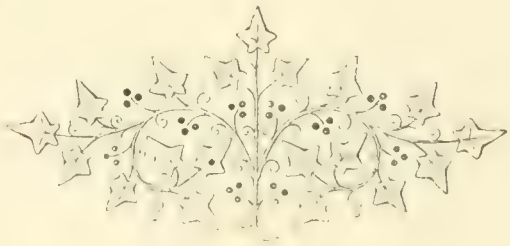
IL a paru récemment une nouvelle revue d'art chrétien : *L'Art et l'Autel.* Nous nous sommes procuré ce petit et élégant périodique, qui paraît appelé à faire beaucoup de bien. Il nous semble bien inspiré, très bien intentionné, et bien fait pour vulgariser les meilleures idées d'art chrétien. Dans les trois premières livraisons, nous trouvons de belles illustrations, d'excellents articles, et rien à critiquer, si ce n'est peut-être certain projet de peinture murale fait à distance pour une chapelle en style Louis XIV, et une réclame en faveur d'un fournisseur de plantes stérilisées, préconisées, avec un à-propos contestable, pour la décoration à demeure des sanctuaires. Ajoutons une petite critique encore ; M. J. de Bonnefon, le directeur distingué de cette belle publication, termine un excellent article résumant l'histoire de l'autel chrétien par des conseils pratiques étranges. Il regrette le fastueux autel Louis XIV qui abîmait jadis le chœur de Notre-Dame de Paris, et signale comme un chef-d'œuvre de bon goût un autel ayant pour retable la *table* même de la Cène, avec le Christ et les Apôtres en grandeur nature!

L'art et l'autel gémit, à bon droit, de l'ineptie des fabricants d'objets religieux et du manque absolu de bon goût, de sentiment chrétien et de valeur artistique qui caractérise tous les produits actuels du genre orfévrerie, statuaire, imagerie, etc.

Il faut dire que le marasme de l'art religieux n'est pas aussi complet qu'on veut bien le dire. On feint d'ignorer bien des efforts intéressants, bien des œuvres de valeur, et, par une véritable conspiration du silence, on semble vouloir décourager ce qui se fait de meilleur en matière d'art religieux. On s'extasie, légitimement d'ailleurs, devant telle statue, tel reliquaire, telle miniature du moyen âge, auxquels on trouve un monde de naïveté charmante, de sentiment exquis, de caractère et de style. Mais que des artistes actuels pratiquent le même art chrétien et produisent des œuvres neuves, animées du même sentiment traditionnel, on leur tombe dessus en traitant leurs produits de pastiches et de magots.

Le crucifix, que nous donnons aujourd'hui, serait certainement loué et peut-être admiré, s'il se rencontrait tout patiné dans un coin de sacristie, ou sur les rayons d'un musée, car il est du plus beau style médiéval, et au surplus, d'une fière distinction de forme et d'un sentiment profond. Ne voulant pas faire de réclame, nous ne dirons pas de quel atelier il provient. Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* qui voudraient mettre en place d'honneur une belle image du Sauveur, seront sans doute heureux de rencontrer un excellent produit de cuivre ouvragé ; il est dans le commerce, avec d'autres ouvrages non moins recommandables.

L. C



INRI

Correspondance.

Italie.

Florence : La Misericordia ; Les Reliquaires ; une Annonciation de Cavallini. — Méprise d'auteur. — Les Monuments chrétiens sur les Montagnes. — Rome : Musée nouveau et nom nouveau. — Parme : Les fresques de Corrège au Dôme.

Florence : La Misericordia.

LA vénérable archiconfraternité de la *Misericordia* de Florence célèbre divers anniversaires au cours de l'année. Le jour de l'octave de la Fête-Dieu, elle expose, à l'extérieur de son siège, un grand tableau peint par Lodovico Cardi, dit Cigoli (1559 ✠ 1613).

La toile représente la peste de 1348, et les membres de la confrérie occupés à remplir leur triste mission, le transport des malades et des morts.

Cette exposition publique est la conséquence d'un don fait à la confrérie.

En 1765, un confrère donna le tableau de Cigoli à la compagnie, à la condition qu'il serait exposé au public à l'octave du *Corpus Domini ;* le confrère, homme de précaution, ajouta qu'en cas de pluie ou de vent le tableau ne serait pas mis au dehors.

Cette fois, le temps a été très beau et j'ai vu avec plaisir que, comme les années précédentes, le peuple en foule respectueuse était venu rendre hommage à la plus populaire des sociétés de charité de la cité.

La *Misericordia* mérite, en effet, le respect de tous.

Elle doit son origine à un simple ouvrier en laine, Pietro Bordi.

En 1240, ce brave homme fonda avec quelques camarades une petite association de piété et de charité chrétienne.

Le sociétaire qui blasphémera paiera une amende ; avec les recettes on achètera des lits pour les malades et on pourvoira à la sépulture des morts.

L'œuvre de Bordi prit une grande importance après 1326, année funeste, où sévit pour la première fois la peste, qui par vingt fois devait affliger la cité.

Trois ans après, la société prit le nom touchant de *Misericordia* et reçut de la Seigneurie une existence légale. En 1425, elle fusionna avec la confrérie dite du *Bigallo.*

Depuis, la *Misericordia* n'a cessé de fonctionner; elle compte environ cinq cents membres recrutés dans tous les rangs : famille royale, épiscopat, aristocratie, bourgeoisie, ouvriers.

Les confrères sont d'abord novices ; ils passent ensuite par une hiérarchie et arrivent au grade de *Capi Guardia*, dont le nombre cependant est limité à soixante et douze en souvenir des disciples de Jésus-Christ.

Comme marque d'égalité, les confrères en fonctions portent tous le froc et le capuchon noir qui recouvre toute la tête sauf les yeux.

Le jour de la Purification, ils reçoivent deux cierges ; le jour de la fête de leur patron, saint Sébastien, on leur distribue des petits pains.

A chaque service, le confrère est reçu par la salutation :

Dio gli ne renda merito e San Bastiano.

A quoi l'on répond :

Ancora a lei (1).

Depuis 1576, la *Misericordia* occupe un bâtiment sur la place du Dôme en face du campanile de Giotto. Il y a là des civières, une ambulance, et une chapelle ; des serviteurs sont de garde en permanence.

En cas d'urgence, on sonne une cloche spéciale placée dans le campanile.

Comme beaucoup d'œuvres pies, la *Misericordia* possède des ouvrages d'art.

---

1. Traduction : *Dieu vous en fera un mérite et de même saint Sébastien.*

— *Et aussi à vous.*

Ce remerciement est également en usage chez les Ordres qui demandent la charité à domicile, avec modification du nom du patron.

Pendant un voyage en Dalmatie, j'ai reçu le même remerciement dans une contrée très pierreuse ; le pauvre a ajouté : *Et que Dieu vous donne de la terre verte.*

Elle conserve des sculptures dont les plus remarquables sont : un autel avec la Madone et des Saints en terre émaillée, par Andrea della Robbia (1435✝1525) ; deux anges d'une pareille fabrication ; une petite statue en marbre de saint Sébastien par Benedetto da Maiano (1442-1497), et une statue inachevée de la Vierge du même sculpteur.

Outre le tableau de Cigoli, elle possède d'autres peintures modernes et anciennes ; on distingue notamment un saint Sébastien par Santi di Titto (1536-1603), une Madone avec l'Enfant et saint Jean par Andrea del Sarto (1486-1531), et une suite de portraits des hauts protecteurs, princes de la famille de Médicis, de la maison de Lorraine et de la dynastie de Savoie.

L'effigie du fondateur, Pietro Bordi, occupe la place d'honneur ; il est vêtu du *lucco*, longue robe rouge ; ce n'est pas, à la vérité, le simple costume que portaient les ouvriers en laine au XIIIe siècle, mais il faut voir l'intention et ne jamais reprocher à la reconnaissance un excès de gratitude.

Les reliquaires.

L'inauguration d'un buste de Benvenuto Cellini sur le Pont-Vieux de Florence, toujours occupé par des boutiques d'orfèvres, a donné l'occasion d'organiser une exposition d'un genre original et pratique.

La Société italienne de l'Art public, dont le siège est à Florence, aurait bien voulu faire une exposition spéciale à Cellini, mais l'Italie ne possède pas une seule pièce d'orfévrerie authentique du célèbre artiste.

Du reste, dans le monde entier, et quoi qu'on en dise, il ne reste de Cellini qu'un seul ouvrage d'orfévrerie : la salière du trésor impérial d'Autriche conservée à Vienne.

C'est surprenant, mais c'est ainsi, et Florence, très jalouse cependant de ses artistes, en convient.

Mais à défaut d'orfévreries de Cellini la Société de l'Art public a eu l'heureuse idée de demander aux églises de Florence de mettre sous les yeux du public les pièces d'orfévrerie religieuse qu'elles possèdent.

Le temps lui a manqué pour faire des recherches dans les églises des environs de la cité et de diverses localités de la Toscane, qui, paraît-il, détiennent des objets remarquables.

Les pièces de diverses églises ont été groupées au musée de l'Opéra du Dôme, et dans les sacristies des églises de Santa Maria Novella, de la Santa Trinità et de San Lorenzo ; de plus le cabinet des *argenti* du palais Pitti avait été ouvert au public.

Je n'essaie pas de décrire ces objets ; mais comme, sauf au palais Pitti, il est difficile de les voir et qu'on ignore même où ils se trouvent, je vais au moins citer les églises qui les possèdent ; cette indication pourra peut-être servir un jour à un confrère.

Dôme de Notre-Dame de la Fleur.
Église de Santa Maria Novella.
Église San Marco.
Église Ognissanti.
Église San Remigio.
Église San Lorenzo.
Église Santa Trinità.
Église San Stefano della Badia.
Église San Frediano in Cestello.
Église San Pier Gattolino.
Église Santa Lucia di Magnoli.
Église Santa Felicita.
Église San Ambrogio.
Église San Michele Visdomini.
Église San Giovanino dei Cavalieri.

Ces églises ont exposé environ soixante et quinze pièces du XIVe au XVIIe siècle, mais il y a à Florence d'autres églises qui n'ont pas participé à l'Exposition.

La cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur détient dans son trésor les reliquaires du Baptistère de Saint-Jean.

Voici la liste sommaire des principales pièces de ce trésor, désignées par les dénominations des reliques qu'elles renferment.

Saint Zanobi, XIVe
Saint Philippe apôtre, XIVe
Saint Simon Stylite, XIVe
Saint Jean-Baptiste, XIVe
Saint Jérôme, XVe
Sainte Reparata, XVe
Chaîne de saint Pierre, XVe
Bois de la vraie croix, XVe
Instruments de la Passion, XVe
Saint Jean, XVIe

Saint Antoine, abbé, XVIe
Saint Jean, XVIe
Bois de la vraie croix, XVIIe
Saint Jean, XVIIe

Il y a de plus les reliquaires de saint Philippe Néri, sainte Marie-Madeleine, saint Giusto évêque, saint Sébastien, martyr.

Le reliquaire dit *del libretto*, de la fin du XVe siècle, qui renferme des fragments des instruments de la Passion, est particulièrement précieux. Il est nommé *del libretto*, parce que les reliques sont dans un petit coffret en forme de livre ; le coffret a appartenu à Charles V, roi de France ; plus tard il fut mis dans le reliquaire-tabernacle où il est encore.

L'*argentaria* du Palais Pitti conserve les parements et l'orfévrerie religieuse de l'ancienne chapelle des Médicis ; ces objets étaient, non du domaine de l'État, mais la propriété de la famille. En 1737, meurt Jean-Gaston, le dernier grand duc des Médicis, sans laisser d'héritier à la couronne ; sa sœur, Anna Lodovica, électrice palatine, hérite de tous ses biens. Par un acte d'une grandeur et d'une générosité mal reconnues, elle donne à l'État de Toscane les immenses richesses d'art réunies par les Médicis et à leurs frais et spécifie particulièrement le très riche trésor de la chapelle.

Une *Annonciation de Cavallini* (1259 ✠ 1344). Vasari rapporte que Cavallini, l'un des meilleurs élèves de Giotto, vint à Florence pour voir les peintures de son maître.

Il peignit dans cette cité un grand nombre de figures à l'église de San Marco.

En 1550 déjà, date de la première édition de Vasari, les peintures de Cavallini ne se voyaient plus, l'église ayant été blanchie !

Une seule avait échappé au badigeon ; c'était une *Annonciation*, mais Vasari nous apprend qu'elle était recouverte et par conséquent invisible.

Elle l'est restée jusqu'à présent ; j'ai interrogé bien des personnes, aucune n'a jamais vu cet ouvrage et n'a pu me dire pour quelle raison il était caché.

Je me suis appliqué à le faire découvrir, et j'ai enfin eu la satisfaction de réussir.

Les peintures de Cavallini sont très rares, quoiqu'il en ait exécuté beaucoup.

La mauvaise chance a poursuivi ce peintre ; il ne reste de lui qu'une *Crucifixion* superbe dans l'église inférieure d'Assise ; une grande ancone avec l'*Annonciation* et des saints au musée de l'Académie à Florence, et les fresques récemment découvertes à Sainte-Cécile à Rome.

Il est connu surtout par sa mosaïque de Sainte-Marie en Transtevere, montrant en six tableaux la vie de la Vierge.

Lorsque la photographie de l'Annonciation sera faite nous la reproduirons avec quelques explications.

Méprise d'auteur.

Dans son livre Le *Puits de sainte Claire*, M. Anatole France, membre de l'Académie française, raconte qu'au XIVe siècle le peintre « Buffalmaco fut appelé de Florence dans la « ville d'Arezzo par le seigneur évêque, qui lui « demanda d'orner de peintures les salles de « l'évêché. Buffalmaco se chargea de ce travail et « sitôt que les murailles furent enduites de stuc, « il commença de peindre l'Adoration des « mages. »

Puis M. Anatole France rapporte les méfaits d'un singe qui regardait travailler Buffalmaco.

« Que le peintre maniât les couleurs, battît les « œufs, ou mît avec le pinceau les touches sur « l'enduit encore frais, l'animal ne perdait pas un « seul de ses mouvements. »

Et plus loin :

« Il le laissait libre d'errer dans les salles et « dans les jardins où l'animal ne cessait point de « faire quelque malice. Un dimanche, en l'absence « du peintre, il grimpa sur l'échafaud, prit les « tubes, mélangea les couleurs à sa fantaisie, « cassa les œufs qu'il trouva et commença de « promener le pinceau sur le mur, ainsi qu'il « l'avait vu faire. Il travailla sur le roi Melchior « et sur le cheval et n'eut de cesse qu'après « avoir tout repeint de sa main. »

Donc, d'après M. Anatole France,

1° L'évêque fit enduire les murailles de *stuc* et Buffalmaco peignit à fresque sur cette matière.

Or il est impossible de peindre à fresque sur le *stuc*.

2° Buffalmaco se servait de couleurs en *tubes*.

Or les *tubes* sont une invention moderne.

3° Buffalmaco préparait ses couleurs à *l'œuf* pour peindre sur un enduit frais.

Or la peinture sur enduit frais se faisait alors et se fait encore maintenant avec des couleurs préparées à l'eau.

Les couleurs préparées à l'œuf ne servent qu'à la peinture exécutée sur un enduit sec.

De sorte que les lecteurs du *Puits de sainte Claire* auront une idée complètement fausse sur les procédés de la peinture à fresque.

Les monuments chrétiens sur les montagnes.

J'ai déjà parlé de divers monuments élevés sur les Alpes et les Apennins, en l'honneur de Notre-Seigneur et de la Madone ; l'impulsion donnée il y a deux ans s'est généralisée ; on cite notamment le Mont Cervin, haut de 4482 mètres.

Un Comité s'est formé en vue de la création d'un type de statue ; il a réuni une somme suffisante pour faire placer vingt effigies du Rédempteur d'un modèle uniforme, sur les plus hautes cimes de l'Italie. La statue est l'œuvre du sculpteur Aureli ; le premier exemplaire a été remis au palais du Vatican.

Rome : nouveaux musées et mot nouveau.

M. Boni, l'éminent directeur des fouilles du Forum, va organiser au Forum même un musée des objets de tous genres que les travaux qu'il conduit mettent à jour et qu'il y aurait péril à laisser en plein air.

Le musée sera établi dans l'ancien couvent des Olivétains attenant à l'église de Santa Francesca Romana, située près de la basilique de Constantin.

Le sénateur Barraco a fait don à la cité de Rome de son importante galerie de sculptures antiques ; le donateur fera élever à ses frais un édifice sur un terrain municipal.

M. Boni préconise une expression nouvelle : *archéonomie.*

L'archéonomie est une branche de l'archéologie ; elle a pour but la reconstitution de la vie politique, religieuse, civile, domestique des peuples disparus, au moyen des objets de tous genres que les fouilles mettent à jour.

Parme. Les fresques de Corrège.

Il y a bien des années qu'on répète que les fresques de la coupole du dôme sont en partie compromises, et c'est vrai.

Allegri, dit Corrège, les peignit de 1526 à 1530 ; le sujet donné était l'*Assomption de la Vierge.* Corrège l'a traité avec une hardiesse inusitée alors, mais dépourvue de sentiment religieux. Un contemporain, qualifié pour juger le travail, dit au peintre une parole qui est restée : « Vous avez « fait là un plat de grenouilles », allusion à l'enchevêtrement des jambes et des bras, des raccourcis et des contorsions des nombreux anges qui planent dans l'air.

En réalité, la fresque, cependant si célèbre, cause une désillusion ; on ne la comprend pas bien et elle n'est pas à l'échelle de la voûte, défaut capital dans une décoration murale.

Néanmoins, on s'est grandement alarmé de l'état de perdition où elle se trouve et un remède a été jugé nécessaire.

Des praticiens furent mis à l'ouvrage, mais bientôt une clameur s'éleva ; les artistes furent accusés d'avoir fait plus de mal que de bien, et de violentes polémiques s'engagèrent.

Pour en finir le ministre nomma une Commission compétente qui vient de déposer son rapport.

Aucune retouche de peinture n'a été faite, comme on l'avait assuré.

L'affaiblissement des couleurs a détruit en plusieurs parties l'harmonie générale ; cet affaiblissement provient de l'envahissement du nitre dû à l'humidité qui a atteint l'enduit.

Il n'y a donc rien à reprocher aux opérateurs.

On se bornera dorénavant à consolider l'enduit dans les endroits où il y a crainte qu'il se détache.

Aucun coup de pinceau ne sera donné à la fresque, excepté cependant sur les bords des crevasses qui se sont produites.

La Commission a été sage.

L'humidité est pour les fresques un ennemi mortel. On peut la vaincre en isolant l'enduit de la muraille, comme cela a été fait, par M. Fiscali, au Campo Santo de Pise, pour la fresque d'Antonio Veneziano représentant l'histoire de saint Renier (voir la *Revue* de mai 1899) ; mais l'opération est très difficile. Si on ne veut pas la tenter, il faut laisser aller les choses et se contenter de consolider l'enduit.

Des retouches de peinture ne seraient qu'un expédient inutile ; d'abord elles pourraient altérer le caractère général de la fresque, puis elles seraient mangées par l'humidité comme les couleurs primitives.

GERSPACH.

(Florence, août.)

NOUS avons reçu l'agréable lettre ci-après, accompagnée de feuilles vivantes, que nous reproduisons en croquis.

31 mai 1901.

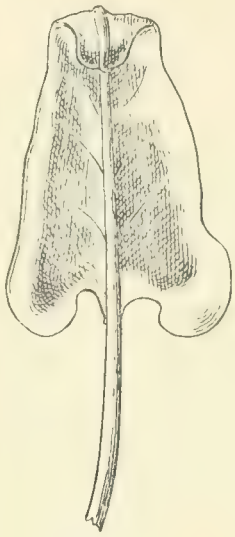
Cher Monsieur,

VOTRE dernier article sur la flore décorative du moyen âge dans la *Revue de l'Art chrétien* est plein d'intérêt, pour moi surtout. Continuez, je le souhaite.

Je vous envoie de jeunes pousses de deux fougères, indigènes en Ardenne ; j'espère qu'elles vous arriveront non fanées. Le Polypode vulgaire (*Polypodium vulgare*) en flamand *Boomvaren*, est commun dans presque toute la Belgique ; vous remarquerez combien ses petites crosses sont simples, décoratives et en même temps faciles à interpréter, pour des crochets en pierre par exemple. L'autre est la Langue de Cerf ou Scolopendre (*Scolopendrium vulgare* Sm). Ces jeunes frondes proviennent d'un pied que j'ai un jour transplanté des rochers de la Semois dans notre jardin. Mais j'en ai, l'an dernier, observé de bien plus belles, qui rappelaient d'une façon *frappante* certains crochets de la plus belle époque. Cette plante n'est pas spéciale à la Semois et elle se rencontre même dans le plat pays, au moins à l'état subspontané ou naturalisé. Je l'ai observée notamment à Havré, tapissant les parois d'un puits, où elle trouvait l'ombre et la fraîcheur.

C'est une question bien complexe et bien difficile, que de savoir où les anciens imagiers prenaient leurs inspirations. D'où vient réellement la fleur de lys et le beau crochet classique du XIIIe siècle ? Moi qui fais de la botanique, je vous avoue que je me prends parfois à douter des opinions les plus accréditées, et je me dis que le dernier mot sur ces questions si intéressantes n'est peut-être pas encore prononcé. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas continuer vos recherches si bien commencées; au contraire. Ces articles si bien illustrés ont déjà un grand mérite au point de vue des jeunes artistes qui, au lieu de rester courbés sur leur planche de dessin, feraient bien d'observer d'un peu plus près notre flore indigène, en faisant des rapprochements avec les beaux modèles du passé.

Et puis, qui nous délivrera des élucubrations de ce style « serpentin » que vous avez très bien baptisé, et qui ne vaut *quelque chose* que lorsqu'il s'inspire de la nature en l'interprétant précisément d'après les règles et les principes d'autrefois ? Mais : « Confetti — monnaie du diable et serpentins — *flore du diable* ». S'il n'a que cela à nous



Scolopendre.
(Langue de cerf.)

Fougère.
(Polypode vulgaire.)

donner, qu'il demeure en enfer, n'est-il pas vrai ? Mais vous nous donnez autre chose, cher Monsieur Cloquet, et, je vous le dis, votre dernier article m'a comblé de joie, moi qui ne sais ce qu'il faut le plus admirer, des végétaux vivants créés par Dieu, ou des mêmes végétaux changeant de rôle et de forme pour glorifier encore une fois le Créateur.

Pardonnez-moi ces quelques réflexions. J'espère qu'elles vous encourageront dans cette bonne et belle voie.

Eugène H.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nat^ale des Antiquaires de France. — *Séance du 15 mai 1901.* — M. Lefèvre-Pontalis communique les résultats des fouilles qui ont été exécutées, sous sa direction, au mois de février dernier, dans la nef de la cathédrale de Chartres.

M. le capitaine Espérandieu communique deux inscriptions latines provenant, l'une de Lectoure, l'autre d'Annecy.

Séance du 5 juin — M. Stein signale un nouveau document qui éclaire la vie et les travaux du sculpteur Barthélemy du Tremblay, célèbre artiste de l'époque de Henri IV, l'auteur de la décoration sculpturale de la chapelle du château de Fontainebleau.

M. Monceau présente quelques observations sur les origines de la *Bible latine ;* il admet que Tertullien avait sous les yeux des traductions latines de quelques livres sacrés.

Séance du 12 juin. — M. Lafaye communique de la part de son frère M. R. Lafaye le texte d'une inscription latine trouvée il y a une vingtaine d'années à Montlazi. Elle porte les mots : Fulgur divon.....

M. Cagnat met sous les yeux de ses confrères une cornaline talismanique avec caractères arabes qui appartient au commandant Faxges de Constantine.

M. Prou entretient la Société de deux diplômes du roi Philippe Ier conservés dans l'ancienne abbaye de Messines près d'Ypres. L'un d'eux serait un faux fabriqué au temps même de Philippe Ier.

M. Michon fait une lecture sur une statue d'Apollon provenant de Nîmes et conservée au Musée du Louvre.

Congrès de la Société française d'archéologie. — La *Société française d'archéologie* a tenu son congrès annuel à Agen, puis à Auch, du 11 au 16 juin, sous la présidence de M. Lefèvre-Pontalis.

Plusieurs discours ont été prononcés ayant pour but d'inviter les représentants de la science archéologique à veiller sur les monuments que menacent de coupables négligences. M. Héron de Villefosse, qui représentait le ministre de l'Instruction publique, a rappelé à ce propos les dangers que courent les remparts d'Avignon et la tour de Vésone, à Périgueux.

M. Lefèvre-Pontalis a exposé les travaux de la Société depuis l'année dernière, consacré un souvenir ému à ceux de ses membres qui sont morts, notamment au comte de Marsy, son prédécesseur, et indiqué les travaux qui peuvent solliciter la curiosité des archéologues dans l'Agenais.

M. Momméja a lu, ensuite, un mémoire très intéressant sur les ateliers de sculpture de la région.

M. Lauzun a donné communication de deux notes de M. C. Julian, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux, sur le culte des déesses Tutelles dans le Sud-Ouest et l'origine du nom d'Agen. Il estime qu'il y a connexité entre les deux questions, et que dans la forme antégauloise *Aginnum* on doit retrouver un souvenir de culte, d'hommage à une fontaine, à une source, également divinisée à l'époque antique sous le nom de Tutelle.

Signalons ensuite les communications de MM. P. Longin et le chan. Pottier concernant l'histoire des églises, des châteaux et forts de la région ; une étude de M. A. Blanchet sur la photographie d'un dessin de la collection Gaignières, exécuté entre 1700 et 1710, représentant dans son état primitif le château de Montaner, aux environs de Pau, construit en 1375 par ordre de Gaston Phœbus, comte de Foix, et dont il ne reste plus aujourd'hui que des ruines; des études de M. Brutails sur les églises à coupoles, de M. Momméja sur l'architecture de l'Agenais et les carrelages vernissés ; des notices de MM. Quarré sur un voyage à Agen en 1690; de M. Courreau sur l'église de Clermont-Dessous ; etc.

Les congressistes étaient très nombreux. Ils ont visité dans le Lot-et-Garonne et le Lot des châteaux féodaux, dont les ruines sont encore imposantes, et des églises romanes, sous la direction de M. Lefèvre-Pontalis.

La cathédrale actuelle d'Agen (l'ancienne église abbatiale de Saint-Caprais) a attiré leur attention par son plan qui comportait évidemment des coupoles, remplacées au XIVe siècle, faute de ressources, par des croisées d'ogives; ainsi que l'église des Jacobins, intéressante par son plan, analogue à ceux de leur église de Paris aujourd'hui détruite et de leur grande et belle église de Toulouse, plan à deux nefs parallèles séparées par un alignement de colonnes.

L'église et surtout le portail de Moissac, ainsi que le cloître très bien conservé, ont suscité des discussions intéressantes.

La visite de la cathédrale d'Auch avec ses superbes vitraux a terminé cette fête de l'art.

Il convient de mentionner, parmi les récompenses qu'a accordées la *Société d'archéologie*, la médaille offerte à Mlle Louise Garreau, qui a acheté les vieux murs du château de Modaillan et pris toutes les mesures pour les préserver de la destruction.

Société archéologique du Midi de la France. — La laborieuse société que dirige M. J. Mérimée se distingue par la variété des études de ses membres. Parmi les travaux de l'année écoulée, signalons trois communications de M. l'abbé Auréol, l'une relative à une miniature figurant l'Immaculée Conception, l'autre sur un fer à hosties du XVe siècle, une troisième sur quelques dévotions pendant le XVe siècle, intéressante au point de vue de l'art et de l'iconographie; d'intéressantes remarques du baron de Rivières sur les plus anciennes sculptures romanes du Midi et de Toulouse; une étude du baron Desazars de Montgaillard sur les origines de Toulouse; des recherches de M. B. Dupuy des Grais sur l'histoire de Toulouse ; la publication par M. de Lahondès d'une inscription funéraire du XIVe siècle; un mémoire important du même auteur sur les châteaux de Cabaret (Aude), et un autre sur d'anciennes maisons de Toulouse. Ce dernier offre un intérêt spécial à notre point de vue. La *Revue de l'Art chrétien* s'est plusieurs fois occupée de l'architecture domestique au moyen âge. Cette architecture n'a guère produit de plus charmants spécimens que les demeures modestes publiées par M. de Lahondès ; signalons la principale et la plus ancienne de Toulouse, sise rue Croix-Baragon et remontant au XIVe siècle. Elle présente au rez-de-chaussée deux larges boutiques abritées sous des arcades ogivales. Le premier étage est éclairé par une rangée de cinq fenêtres géminées. On accédait aux boutiques directement de la rue, ou par un couloir. La salle de l'étage était l'âme du logis, la grande pièce servant de réfectoire et parfois de dortoir et aussi de salle de réception intime. On y accédait par une vis au fond du couloir ; des appartements de derrière prenaient jour sur la cour. Une aile de derrière était au moyen âge toujours ménagée au fond de la cour ; on y plaçait la cuisine et les services ; on y accédait par un passage couvert du rez-de-chaussée et de l'étage, par une galerie. Quelquefois un entre-sol était ménagé au-dessus des boutiques. La maison avait un second étage.

Nous engageons M. Fierens-Gevaert, si sévère pour ses compatriotes et avec qui nous polémiquions naguère, à diriger son attention vers le Midi de la France ; il trouvera à la cathédrale d'Albi de quoi exercer sa verve. On a démoli les tourelles, sauf deux. A la place de celle qui servait autrefois de vigie et où depuis on a mis le timbre de l'horloge, on en a élevé une nouvelle, toute de fantaisie. Les contre-forts ronds n'ont plus de couronnement. Un mur monotone a fait place à la balustrade, supprimée par motif d'économie ! On a introduit de la pierre blanche, là où, respectant la nature des matériaux originaux, C. Daly, autrefois, avait eu soin d'employer de la brique et de la pierre de Plaisance. Telles sont, du moins, les doléances qu'un homme très entendu, M. le baron de Rivières, faisait naguère entendre à ses confrères de Toulouse.

M. l'abbé Cau-Durban fait connaître l'existence dans le passé d'une collégiale tombée dans l'oubli, celle de Massat et fournit des renseignements à son sujet. M. l'abbé Auriol lit un mémoire sur la fondation de la Chartreuse de Toulouse.

A la séance annuelle, M. le prof. Mérimée a prononcé, en un discours de grande élégance littéraire, l'éloge de l'archéologie... et des archéologues toulousains ; M. E. Cartailhac a traité de l'histoire, de l'état et du rôle des musées.

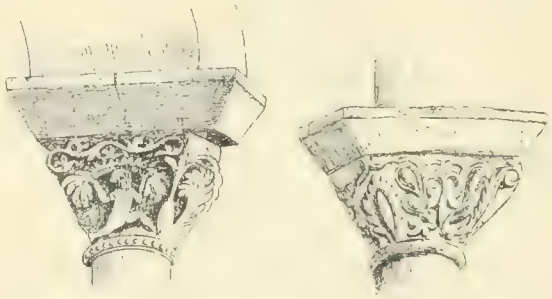


Fig. 1. — Chapiteaux de l'église Saint-Nazaire à Carcassonne.

Signalons encore une étude de M. de Lahondès sur la cathédrale de Saint-Nazaire à Carcassonne. On aimait à insérer dans la construction des églises romanes quelques restes choisis des sanctuaires antiques qu'elles remplaçaient. C'est ainsi que l'on peut voir dans l'église de St-Nazaire trois chapiteaux, les premiers vers le chœur, provenant d'une église antérieure, que l'on sait, par un parchemin de 851, avoir été élevée à la même place. Ils rappellent ceux de Ravenne et de St-Ambroise à Milan, c'est dire combien ils sont intéressants ; nous croyons bien faire d'en reproduire deux *(fig. 1)*.

Rappelons l'allure générale de l'édifice. St-Nazaire diffère essentiellement de Saint-Sernin de Toulouse, sa voisine. Tandis que celle-ci, élevée suivant le mode auvergnat, présente des demi-berceaux contrebutant la grande voûte au dessus des bas-côtés, on voit à la cathédrale carcassonnaise les deux petites nefs montées jus-

qu'à la hauteur de la nef centrale, selon le mode du Poitou (ex. : St-Savin). Le chœur fut construit vers 1267.

Le charme suprême du chœur de St-Nazaire vient de ses vitraux; on ne voit que du verre coloré entre les minces colonnettes qui séparent les verrières ; la richesse de leur coloration est incomparable.

De plus, la cathédrale de Carcassonne s'enrichit d'une statuaire vraiment supérieure, la plus

Fig. 2. — Le Christ.

belle que le XIVe siècle ait laissée à la province (1315-1326). Vingt statues entourent le chœur ; elles représentent notamment la Vierge (même inspiration que celle de la porte dorée d'Amiens), et le Christ, resté inaperçu de Viollet-le-Duc par suite de cette circonstance étrange, qu'il est de taille inférieure à celle des trois statues de la Vierge, de S. Nazaire et de S. Gimer *(fig. 2)*. C'est une figure superbe, que nous avons fait reproduire. Puis viennent les apôtres.

Ces statues ont une attitude simple et noble, que le vêtement suit avec aisance ; elles ont plus de délicatesse que de grandeur ; on y voit poindre le réalisme de l'époque et elles doivent être l'œuvre d'artistes du Nord. Elles étaient polychromées. Elles sont à rapprocher de celles de la chapelle de Rieux, actuellement au cloître des Augustins, un peu plus réalistes.

Dans sa très belle étude, M. de Lahondès a glissé une assertion qui nous paraît étrange. « L'essor, parti des provinces françaises, de la Bourgogne surtout, avait gagné les Flandres... » Ce serait une théorie bien neuve et digne d'être démontrée, que celle qui ferait naître l'école flamande de la bourguignonne ? Jusqu'ici l'inverse a toujours été admis.

L. Cloquet.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Le t. XV des *Annales* (II, 1901) contient une notice de M. J. Van der Linden sur quelques œuvres d'art de l'église d'Opwyck, en Brabant, édifice élevé du XIVe au XVe siècle, et qui possède trois tableaux de Crayer, des statues en bois d'Ant. Faydherbe, et un ostensoir du XVIe siècle, de l'orfèvre Jooris Van Horenbeke.

M. P. Combrez étudie les restes des remparts de Bruxelles, et en particulier de la Steenpoort.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — Le musée germanique possède un tableau flamand du XVe siècle, représentant la *Mort de Cyrus*, sujet puisé, comme le montre M. le prof. G. Hulin, dans le *Speculum humanæ Salvationis*.

De patientes recherches ont amené M. Hulin à la conviction, que ce tableau provient de l'ancien palais épiscopal de Gand ; il est attribué jusqu'ici à un anonyme, auteur du célèbre retable provenant de l'abbaye de Flemalle, conservé au musée Staedel de Francfort.

En outre, M. Hulin avance comme une conjecture très probable et singulièrement intéressante, que le « maître de Flemalle » n'est autre que le peintre tournaisien *Jacques Daret*.

En présence de cette hypothèse, qui donne un nouveau relief au maître tournaisien, nous croyons intéressant de reproduire ici les renseignements que nous avons naguère réunis sur ce peintre, en collaboration avec feu A. de Lagrange.

Les Daret ont formé une des lignées d'artistes tournaisiens les plus remarquables. Le plus ancien et le plus intéressant de ses membres est Jacques Daret [1], probablement fils de Jehan, l'escrinier. Entré le 12 avril 1427 comme apprenti dans l'atelier de maître Robert Campin, il fut reçu à la maîtrise le 18 octobre 1432, et d'emblée nommé prévost de la confrérie de St-Luc. Il eut à son

1. Il était signalé dès 1866 par M. Genard. (V. *Compte-rendu du Congrès archéologique d'Anvers.*)

tour pour élève Jehan le Bacre le Jeune, et à son service, comme varlet, en 1462, Hans de Strasbourg.

Appelé au loin, partout où l'on a besoin d'un talent éprouvé, nous le voyons travailler à Bruges, à Lille, à Arras. En 1441, il est fixé à Arras ; il séjourne longtemps dans cette ville, où il occupe de 1446 à 1458 la maison de l'Écurie (1). Il reparaît à Tournai en 1459. Il y mourut en 1466, selon un renseignement que nous tenons de M. le comte B. du Mortier. C'était, comme nous allons le voir, un artiste de premier ordre. Il faisait à Arras des cartons pour les hautelisses historiées. Les comptes de l'abbé du Clercq, de Saint-Vaast (2), contiennent cet article intéressant au sujet de ses travaux.

« Item payé par mondit Seigneur l'abbé, comme dessus, à Jacques Daret, paintre, le VIIe jour de juillet mil IIII^c XLIX, pour ung patron de toille de couleur à destempre contenant XII aulnes de lonc et IIII aulnes de larghe ou environ ouquel est listoire de la Résurrection Nostre Seigneur Jhesu Christ bien pointe et figurée sur lequel patron a esté faict un tapis de hauteliche de ladite Résurrection lequel patron est et a esté mis par l'ordonnance dudit monseigneur l'abbé en la Galle quarrée. En ce comprins XXXVI aulnes de kanevach sur lequel kanevach fu fait ledit patron, la somme de XXIII livres XV S. monnoie dite. »

On le voit collaborer dans l'Artois aux œuvres du fameux fondeur tournaisien Michel de Gand, dont il fournit les patrons. Ainsi, c'est d'après ses dessins que ce dernier exécuta pour le chœur de l'abbatiale de Saint-Vaast, un lampier, ainsi que la croix monumentale qui s'élevait au milieu de la place de Saint-Vaast (3). Ainsi encore il dora la « coulombe (colonne) candeliers et croche » servant à suspendre à l'autel du chœur de l'église précitée la réserve eucharistique, ouvrages du même fondeur (4).

Pendant son séjour à Arras, Daret fut appelé à Lille pour les préparatifs de la fête du Vœu du Faisan, en 1454 (5). Voici l'extrait des comptes de ce banquet qui le concerne :

« A Jacques Daret, aussi pointre, pour lui et quatre varlets de mestier, qui ont ouvré audit lieu, savoir : les deux onze jours et les autre deux dix-neuf jours auxquels a été tansée, à savoir : audit maistre, chacun jour, vint sols, font XI francs ; à ses compagnons, les deux premiers, de onze jours chacun huit sols par jour, font VIII francs, XVI sols et les autres deux pour dix-neuf jours, a prix de six sols par jour valent CXIIII sols. »

Avec lui furent employés Lablié et Cauntrain, « aussi pointre demeurant à Tournai », qui y travaillèrent douze jours au prix de 8 sols par jour.

Vers la fin de sa vie (1468), Daret se rendit à Bruges à la tête de plusieurs autres peintres pour prendre part à la « décoration de l'ostel de monseigneur le duc de Bourgogne ». Il fut taxé en cette circonstance à vingt-sept sous par jour, somme relativement très importante, puisque la plupart des autres artistes et ouvriers n'en gagnaient que dix, et que Hugo Van der Goes lui-même, malgré sa réputation et son talent, n'en recevait que quatorze (6). Avec lui travaillait un peintre nommé Massin de Tournai.

Ce maître forme un trait d'union entre l'école de Tournai et celle d'Anvers. On trouve parmi les peintres qui travaillaient sous ses ordres : Jean Snellaert, Godefroy d'Anvers, Jean Thomas, Jacques Thony, Henri Bastin, Adrien Gerop, Luc Adrien, Jean Casyn Vinckaert, Guillaume Guddeman, etc..., qui en 1453 contribuèrent à l'institution et à la réorganisation de la Gilde de Saint-Luc à Anvers (1).

En 1461 Jacques Daret travaille à la peinture décorative d'un des quatre personnages sculptés placés au sommet de l'une des tourelles du beffroi de Tournai.

Cet artiste avait un frère, Danelet (Daniel) Daret, qui commença ses études en 1432 avec lui. Il fut reçu à la maîtrise de Saint-Luc le 10 février 1440. Il succéda à Jean Van Eyck lui-même, en 1449 (après neuf ans de vacation de la charge), dans les fonctions de peintre officiel du duc Philippe-le-Bon. Pinchart a reproduit l'ordonnance relative à cette nomination (2).

En même temps que Jacques, un Jehan Daret, peintre, demeurant à Tournai, travaillait aux entremets de Lille en 1454, où il était occupé avec deux varlets (3).

Nous avons longuement parlé, dans notre premier volume des *Études sur l'Art à Tournai* (p. 170), du sculpteur Jehan Daret, de son fils Martin, et de Jacques Daret, aussi sculpteur employé à Lille en 1516 par le duc de Bourgogne, tous trois contemporains des peintres dont nous venons de nous occuper, ainsi que de Oste Daret, tailleur d'images du XVIe siècle.

A. Pinchart nous apprend (4) qu'un Jacques Daret, peut-être un fils de notre Jacques, fournit en 1520 différents patrons à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles-Quint à Aix-la-Chapelle. Il dessina notamment le harnais du cheval monté par le souverain.

Citons en passant, à cause de la quasi similitude de nom, Estiévenart Dare, qui en 1406 est chargé par la Ville de « poindre et former un mapemonde de le scituation de ladite ville de Tournay, qui est confrontans aux pays de l'empire, Hénau, Braibant et autre pays, comment elle est environnée, les villes, pays et notables cités par où on va et entre, et les rivières qui y sont, à quatre journées près de ladite ville de Tournay, pour icellui mapemonde baillier à maître Jacques d'Aosti par courtoisie à lui faite. XXV S. »

Guillaume Daret, faiseur de cartes, natif de Tournai, fils du sculpteur Martin, acheta la bourgeoisie le 4 décembre 1510 ; il était arbalétrier du Grand Serment. Un autre Martin Daret est employé comme ouvrier peintre en 1468 à Bruges, aux décors exécutés pour les noces de Charles-le-Téméraire.

Un peintre du nom de Jean Daret, né à Bruxelles, peut-être originaire de notre pays, était établi au XVIIe siècle à Aix, en Provence. Il peignait à la manière du Guerchin ; le musée de cette ville garde de lui des toiles qu'on dit remarquables (5).

M. G. du Plessis, dans son *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*, parle de « Jean Daret, peintre, graveur français, travaillant en 1658, et de Pierre Daret, né à Paris en 1610, mort vers 1675. » C'est ce que relève Ch. de Linas (6), et il ajoute : « Les personnages en question ne descendraient-ils pas du peintre tournaisien Jacques Daret, ou de son compatriote l'imagier Jean Daret, qui vivaient tous deux au XVe siècle ? Vers cette

1. V. A. Guesnon, *Décadence des tapisseries d'Arras.*
2. H. Loriquet, *Note sur les tentures de hautelisse possédées par l'abbaye de Saint-Vaast.*
3. V. C. de Linas, *Revue de l'Art chrétien*, oct. 1885.
4. V. *Ibid.*
5. De Laborde, *Histoire des ducs de Bourgogne.*
6. *L'art chrétien en Flandre*, par le chan. Dehaisne.

1. V. Genard, *Congrès archéol. d'Anvers*, 1866.
2. Pinchart, *Documents relatifs aux frères Van Eyck et à Roger Vanderweyden.* Bruscher.
3. Archives du Nord, t. IV de l'Inventaire sommaire.
4. V. Archives des arts.
5. V. *Messager des sciences*, 1853, p. 498 ; *Bulletin archéologique*, II vol. p. 576.
6. *Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 224.

période on a des exemples d'artistes tournaisiens émigrés à Paris, témoin l'ivoirier Jean Aubert.

Dans la même Société s'est soulevé à plusieurs reprises un intéressant débat sur la question du maintien ou de la suppression des clôtures en style renaissance qui enveloppent le chœur gothique de la cathédrale de Saint-Bavon.

Tout le monde paraît d'accord pour maintenir comme très intéressantes les clôtures ajourées, d'un style fâcheux mais d'une grande richesse matérielle et d'une valeur artistique sérieuse, qui ferment les travées du rond-point. M. Van Biesbroeck a plaidé avec une grande éloquence la cause de ces œuvres intéressantes; avec un talent digne d'une meilleure cause, il a proclamé, au surplus, l'intangibilité sacrée de la plate, froide, énorme et affreuse enceinte de marbre noir et blanc qui constitue la partie antérieure de cette clôture, et fait retour sur le devant du chœur ; ce mur aveugle, sans aucun mérite artistique en lui-même, constituant esthétiquement une monstruosité, qui enveloppe les colonnes du chœur, s'élève jusqu'au-dessus des chapiteaux et soustrait aux yeux la superbe ordonnance d'un des plus beaux chœurs gothiques qu'on puisse voir. Nous nous étonnons de voir un homme de goût comme M. Van Biesbroeck prendre la défense de cette aberration architecturale. Il est vrai qu'il a pour lui tous les suffrages des archéologues gantois ; c'est selon nous un triste symptôme de l'esthétique courante.

L. Cloquet.

Société des Mélophiles de Hasselt. 36e v. Hasselt, 1900. — F. Straven donne une *Notice historique sur l'église de St-Gangulphe à St-Trond.* Cette église est une de celles qui furent édifiées par l'abbé Adélard II ; elle fut érigée en paroisse en 1133. M. Straven a recueilli sur l'église et la paroisse une ample moisson de renseignements, dressé une liste des curés depuis le XIIIe siècle et publié dix-sept épitaphes conservées dans la *collection de tombes* du baron de Herckenrode, ou dans le recueil confectionné en 1698 par le notaire Van de Walle. Il est à regretter que, sauf pour les épitaphes, M. Straven néglige complètement d'indiquer la source où il a puisé ses renseignements.

(V. *Archives historiques.*)

Bibliographie.

IGLESIAS ESPAÑOLAS DEL SANTO SEPULCRO. LA VERA CRUZ Y EUNATE, par D. E. SERRANO FATIGATI (*La Ilustracion española y americana*, 1900, N° 13).

SEGOVIA. PORTICOS DE SUS IGLESIAS ROMANICAS, par le même (*La Ilustracion española y americana*, 1900, N° 20).

IL ne reste plus en Espagne que deux églises édifiées pour rappeler celle du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Toutes les deux semblent remonter à la fin du XIIe siècle. L'une s'appelle la *Vera-Cruz* et se voit à Ségovie ; l'autre, qui porte le nom d'*Eunate*, est située près du village de Muzurabal, dans la Navarre. Ces deux églises sont soigneusement décrites par M. D. E. Serrano Fatigati et son article comporte d'excellentes figures (ensemble et détails).

Mêmes qualités d'illustration et de rédaction dans l'article consacré aux portiques ou sortes de cloîtres extérieurs qui longent un côté des églises de Ségovie. La galerie de *San Millan* a été publiée par Gailhabaud (*L'architecture et les arts qui en dépendent*, t. Ier), et dernièrement M. G. Rohault de Fleury a fort bien reproduit par l'eau-forte celle de *San Esteban* (*Les Saints de la messe et leurs monuments*, t. V).

E. R.

LE LIVRE DE LA PRIÈRE ANTIQUE, par le R. P. Dom F. CABROL, bénédictin de Solesmes, prieur de Farnborough (Angleterre). — In-12, XVII-573 pp. Paris, Oudin, 1900.

VOICI un titre qui étonnera plus d'un lecteur de la Revue, accoutumé aux comptes-rendus d'ouvrages d'art et d'archéologie. Dussions-nous les étonner davantage encore, nous leur dirons que le volume annoncé est, en réalité, un des plus utiles qu'ils puissent consulter.

L'art religieux, aux différentes époques, s'est assez inspiré de la Liturgie, pour que tous ceux qui étudient les monuments chrétiens, petits et grands, aillent également puiser aux sources vivifiantes de cette Liturgie catholique et connaissent l'usage qu'elle fait de la Bible, l'agencement de ses prières et de ses fêtes, la genèse des livres qu'elle emploie (Missel, Bréviaire, Pontifical, Rituel, Cérémonial des évêques et Martyrologe), le culte qu'elle rend à Notre-Seigneur et aux Saints, la direction qu'elle imprime à l'architecture et à la construction des églises. Tout cela, et bien d'autres choses encore, est expliqué par l'auteur, avec une science consommée du sujet et, cependant, dans un style sobre et clair qui fait de ce travail un livre à la portée de la masse des lecteurs. Ajoutons que les indications bibliographiques sont nombreuses et les sources bien indiquées.

Je signalerai d'une façon particulière le chapitre VIIe : *Une messe à Rome, au commencement du IIIe siècle ;* le VIIIe : *Les attitudes durant la prière, les gestes liturgiques, le signe de la croix ;* le XIXe : *Le Christ, centre de la Liturgie ;* le XXe : *La Vierge Marie dans la Liturgie ;* le XXIe : *le culte des martyrs, des apôtres, des confesseurs et des vierges ;* le XXIIe : *la maison de Dieu ;* le XXIVe : *sanctification des éléments (l'eau, l'huile, le sel, les cendres, le feu et les lumières, l'encens, les cloches).* Bien d'autres chapitres seraient à mentionner. Dans chacun d'eux, on trouvera lumière pour l'intelligence, nourriture pour l'âme, réconfort pour le cœur, — sans compter que, des prières antiques publiées par l'auteur et des belles explications qu'il en donne, se dégage un parfum d'une vigueur et d'un charme tout particuliers.

L'ouvrage de Dom Cabrol a paru en 1900 et, avant la fin de la même année, l'éditeur publiait le *troisième mille*. Rien n'était à changer, semble-t-il, dans les volumes du premier tirage, sauf un certain nombre de fautes dans les textes grecs ; la plupart ont été soigneusement corrigées dans le troisième mille. — L'écoulement si rapide de la première édition d'un livre si excellent, sérieusement conçu et fort documenté, présage un magnifique succès pour l'ouvrage, en même temps qu'il prouve que, dans notre société, en apparence bien frivole, se trouve encore bon nombre de personnes qui savent goûter la solide piété unie à la vraie érudition.

G. A.

HISTOIRE DE L'ÉGLISE SAINT-BÉNIGNE DE DIJON, par l'abbé L. CHOMTON, chanoine honoraire de Dijon et de Nantes. Dijon, imprimerie et lithographie JOBARD, MDCCCC. Un vol. in-4° de 470 pages, avec trente planches hors texte.

M. le chanoine Chomton donne enfin au public cet ouvrage important, fruit de longues années de travaux documentaires patiemment poursuivis à la bibliothèque publique de Dijon, aux archives départementales, et sans cesse contrôlés par l'étude du monument lui-même. L'œuvre me paraît être la plus considérable qui, depuis les anciens bénédictins, ait été publiée sur l'histoire religieuse de la Bourgogne ;

j'ajoute que par la science des textes, la méthode, le style toujours grave mais aisé, sans dogmatisme comme sans recherche, le *Saint-Bénigne* est digne de la science bénédictine ancienne et moderne. L'auteur s'y montre fidèle aux méthodes éprouvées du passé, mais il sait aussi profiter de l'expérience du présent, avec cette probité du savant qui ne veut rien ignorer ou écarter des éléments de son sujet. Si le mot définitif avait une signification absolue en ces matières, je l'emploierais ici ; je me contente d'affirmer que les découvertes peu probables, possibles après tout, de l'avenir, ne feront pas fléchir les grandes lignes d'un tel livre ; que tout au plus la mise au jour de quelque document ignoré pourra modifier sur quelque point de détail une parole, une déduction, affaiblir un anneau de l'argumentation la plus serrée et la plus libre. J'insiste sur ce dernier point ; un tel livre, écrit par un prêtre, ne peut être tout d'abord qu'un acte de foi. Mais ayant à discuter des contingences historiques, des traditions, des faits qui ne touchent ni au dogme ni à l'essence même de la croyance ; ne cherchant parmi les ténèbres lointaines que la vérité ou cette demi-certitude qui en est la seule image réelle en histoire, M. le chanoine Chomton a traité toutes les faces de son sujet avec une indépendance d'esprit entière autant que respectueuse.

La critique s'exerce surtout dans l'introduction consacrée au récit du martyre de S. Bénigne, à ses actes, comme on dit dans le langage hagiographique. Avec un sens très droit, l'auteur dépouille la vie de l'apôtre bourguignon de toutes les adjonctions légendaires. Pour lui, l'Aurelianus des Actes n'est ni Marc-Aurèle — j'en suis bien aise pour le grand empereur stoïcien — ni ce rude soldat qui fut Aurélien ; l'Aurelianus du cycle bénignien serait plutôt un nom type que l'on retrouve souvent dans les actes généralement rédigés vers le Ve siècle. Peut-être les déductions permettent-elles de placer sous Caracalla, pendant le fastueux voyage qu'il fit dans les Gaules, le martyre et la mort de S. Bénigne ; mais, et une telle modestie n'appartient qu'aux vrais érudits, l'auteur ne risque aucune conclusion positive. « C'est agir sagement, dit-il, c'est faire œuvre de critique, que de conserver ces vieux documents, si défectueux qu'ils soient, dans ce qu'ils offrent de vraisemblable, et d'attendre que le jour se lève sur ces ténèbres, grâce à une inscription qui surgira du sol. Alors, peut-être, aura-t-on le mot de l'énigme. »

Compris encore dans l'*Introduction*, le chapitre qui suit est intitulé : *Origines de Dijon*. Ce n'est ni un récit continu, ni un tableau d'ensemble ; divisé en sous-chapitres, ayant chacun son intitulé, il se présente plutôt comme un assemblage de courtes monographies historiques et descriptives conduisant les annales dijonnaises de la naissance obscure et incertaine de Divio à la réunion de la Bourgogne à la France, après l'extinction de la seconde race ducale.

Le chapitre Ier est consacré à la *Première basilique* bâtie au VIe siècle par S. Grégoire, évêque de Langres, et à la fondation de l'abbaye, la seconde en ancienneté, la première en dignité des quatre abbayes mérovingiennes de l'ancien diocèse de Langres. L'auteur nous dit les libéralités du roi Gontran ; l'institution du *Laus perennis ;* la consécration de l'abbaye à S. Maurice comme second patron ; les invasions, les ruines matérielles et morales, les spoliations princières. Enfin il décrit d'après les documents cette ancienne basilique disparue dont quelques vestiges se voient encore dans la crypte, un des plus anciens, un des plus vénérables monuments de la France du Nord.

Au chapitre II, surgit la grande figure de l'abbé Guillaume ; elle est très haute, très noble, faite à la fois de rigueur et de charité, rigueur pour les religieux et pour lui-même, surtout pour lui-même, charité, douceur infinie pour les pauvres et les humbles. Joignez-y la hardiesse devant les princes et les puissants, et vous aurez le portrait du grand abbé dont le labeur, l'intelligence et la vertu un peu âpre firent refleurir non seulement à Saint-Bénigne, mais encore en maintes maisons religieuses, la pure règle de S. Benoît à demi tombée dans la négligence et l'oubli.

L'abbé Guillaume fut le constructeur de la seconde église, celle du XIe siècle, et de la rotonde à trois étages dont un souterrain, qui la prolongeait à l'Est. La restitution qu'en donne M. le chanoine Chomton est aussi satisfaisante qu'ingénieuse, et rien d'aussi complet n'a été publié sur ce sujet jusqu'à ce jour.

Le chapitre III est consacré à *Saint-Bénigne pendant la grande période romane ;* là paraissent deux des hommes les plus remarquables de l'histoire abbatiale, les abbés Halinard et Jarenton. De grands travaux de construction furent exécutés dans cette période, notamment après l'incendie de Dijon en 1137 ; je me borne à signaler un fait peu connu, l'écroulement de la tour centrale de l'église vers 1100, événement qui, avec des conséquences plus graves, se reproduira en 1271. Cette tour était certainement établie en porte-à-faux ; mais l'expérience de 1100 fut perdue pour les nouveaux constructeurs qui préparèrent ainsi une nouvelle catastrophe ; du moins celle-ci se fit-elle attendre plus d'un siècle et demi.

C'est aux réfections auxquelles donnèrent lieu les dommages causés par le grand incendie de 1137, que remontent le narthex qui prolongea d'une travée environ l'église romane à l'Ouest, et

l'ample imagerie du portail dont la beauté ne nous est plus connue que par une ancienne gravure, mais est attestée par le style ornemental des bases encore en place. Cette page magnifique d'art chrétien, comparable, semble-t-il, à ce que l'on voit de plus beau à Vézelay, à Autun et à Moissac, a été exterminée sous le proconsulat révolutionnaire du représentant Bernard de Saintes. On a conservé du moins les tympans des deux portes secondaires, celle du réfectoire, qui montre une très intéressante représentation de la Cène et celle du cloître, où l'on voit le Christ bénissant entouré des symboles évangéliques. Ces deux précieux morceaux sont au musée de la Commission des antiquités à Dijon.

On lira avec intérêt le tableau de la vie monastique à Saint-Bénigne pendant cette période; c'est une véritable résurrection, mais sans rien d'oratoire. M. le chanoine Chomton cherche la vérité, non le pittoresque et ce n'est pas un romantique attardé, toujours porté à sacrifier l'exactitude à l'effet des mots ou à la couleur. Le chapitre se termine à la seconde chute de la tour centrale, survenue le 14 février 1271, et qui consomma la ruine définitive de l'édifice roman.

Le IVe chapitre a pour objet: *L'Église ogivale*, œuvre de l'abbé Hugues d'Arc. L'étude de ce monument, encore debout et à peu près intact, donne à l'auteur l'occasion d'exprimer ses idées sur l'art ogival. Selon lui, les architectes du XIIIe siècle ont trop méconnu la valeur des lignes horizontales en architecture et tout sacrifié aux éléments vertigineux en hauteur. Il y a du vrai dans cette observation appliquée à certains édifices où, comme dans la cathédrale de Beauvais, le maître de l'œuvre a volontairement altéré toute échelle humaine en verticale et conçu un édifice qui paraît fait pour des êtres d'autre taille que la nôtre. Mais des églises du même style, notamment les cathédrales de Strasbourg et de Chartres, ont des proportions différentes, et, comme ce sont, la seconde surtout, des chefs-d'œuvre de l'art ogival, on en peut conclure que l'exagération dans la verticalité des lignes n'est pas inhérente au XIIIe siècle. Le défaut de Saint-Bénigne, selon moi, et c'est par là qu'il me paraît fort inférieur à sa voisine et aînée, Notre-Dame de Dijon, est surtout dans ceci que les arcs prennent leur point d'appui beaucoup trop haut. Il en résulte quelque chose de démesuré, de fatigant pour l'œil dans les longues lignes rigides sans ressaut, de la croisée. Le chœur n'en est pas moins un beau morceau, et il est fâcheux que le style fléchisse dans le transept pour décliner tout à fait dans la nef. L'auteur établit un parallèle entre la cathédrale Notre-Dame et l'église abbatiale Saint-Nicaise de Reims ; mais ici nous sommes un peu dans le domaine des hypothèses, puisque la seconde, « la perle de Reims », comme on disait il y a un siècle et demi, a été détruite à la Révolution et que la façade nous en est seule connue par l'image du grand portail qui figure dans une gravure fort rare de 1625, signée *N. de Son, Remois*. Contrairement aux habitudes des dessinateurs du temps, le style du monument est parfaitement compris et nous pouvons apprécier pleinement la perte irréparable qu'ont faite l'art et la ville de Reims par la destruction d'un tel chef-d'œuvre. On a transporté à la cathédrale la pierre tombale de l'architecte, Hugues Libergier, un nom à mettre parmi les plus grands de l'art médiéval, de l'art tout court.

M. le chanoine Chomton décrit ensuite la châsse de S. Bénigne, les modifications apportées au *martyrium*, enfin les tours de la façade occidentale ; Viollet-le-Duc déclare celles-ci d'un pauvre style, ce à quoi je ne contredis pas ; toutefois telle est la vertu de cet art admirable du moyen âge, que, même dans ses œuvres inférieures, il se montre encore imposant, monumental et noble. Sur la tour du Sud règnent deux frises dont l'une présente de belles sculptures, figures et feuillages stylisés.

Telle est à Saint-Bénigne la pauvreté ornementale de la nef, que l'on s'est demandé si les bénédictins n'avaient pas eu l'idée saugrenue, et en partie réalisée, d'épurer leur église en raclant soigneusement toutes les saillies, chapiteaux feuillagés et moulures, selon les doctrines professées par l'abbé Laugier dans son livre, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765. Seulement l'opération sacrilège n'aurait pas dépassé la nef. Naguère le fait était accepté sans contestation ; mais par des raisons géométriquement déduites de l'étude du monument, l'auteur contredit formellement M. l'abbé Bougaud, mort en ce siècle évêque de Laval, qui, l'un des premiers, avait affirmé le prétendu vandalisme monacal. Peut-être l'absence de documents écrits n'est-elle pas en soi une preuve absolument convaincante ; ce qui a plus de force, c'est l'étude minutieuse, épidermique pour ainsi dire, qu'a faite du monument M. le chanoine Chomton. On pourrait dire aussi que cet aspect veule, sucé des moulures, qui impressionne si désagréablement dans le beau vaisseau de Saint-Bénigne, se retrouve dans les baies des tours, que d'autres églises, pauvrement construites, présentent les mêmes misères ornementales, par exemple, Saint-Jean Baptiste de Chaumont. Enfin, et ceci paraît péremptoire, l'œil des gens du métier ne reconnaît nulle trace de parties ainsi rabotées ; sur ce point, l'examen auquel ont permis de se livrer les travaux en cours d'exécution, dans le collatéral du Nord, donne raison à M. le chanoine Chomton.

Je passe sur les notices biographiques, dont la

principale est assurément celle du roi de Pologne, Wladislas le Blanc, mort sous le froc à Saint-Bénigne, après une vie qui serait un invraisemblable roman d'aventures. Le temps me presse et je ne puis tout dire ; je mentionnerai seulement des articles : sur le trésor, pour lequel l'auteur fait des emprunts loyaux à un savant volume, publié à Dijon en 1874, — *Le Trésor de l'abbaye St-Bénigne de Dijon*, — par M. Bernard Prost, inspecteur général des archives et bibliothèques ; sur la vie littéraire à Saint-Bénigne ; sur la fondation de nouvelles chapelles ; sur l'iconographie de St-Bénigne ; sur les *rouleaux des morts*, ces manuscrits de circulation par lesquels les communautés religieuses se notifiaient entre elles les décès de leurs membres ; enfin, sur les travaux exécutés à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, dont le principal est la flèche dorée que l'abbé Claude de Charmes dressa au-dessus de la croisée pour remplacer, plus riche et plus haute, celle que la foudre avait détruite en 1506.

Le chapitre V, *Saint-Bénigne sous la commende*, montre dans le premier des abbés commendataires, Frédéric Frégose, un prélat digne de porter la crosse de l'abbé Guillaume. L'église lui dut une décoration importante, la réfection des stalles, œuvre d'un menuisier, c'est-à-dire d'un sculpteur en bois, originaire de Troyes, Jean Boudrillet, qui fut le maître et le beau-père du Comtois Hugues Sambin, venu de Gray à Dijon, où il se fixa et y devint l'homme universel dans les arts. Commencées en 1528, terminées en 1535, les nouvelles stalles étaient « à l'antique » ; c'est-à-dire de ce goût charmant où, dans la plus heureuse dissonance, l'art confond les anciennes et les nouvelles formes. Les stalles de Saint-Bénigne devaient donc être en bois ce qu'est en pierre la partie inférieure du portail de l'église Saint-Michel de Dijon, œuvre très ornée et datée de 1537, mais que M. le chanoine Chomton attribue un peu témérairement à Hugues Sambin qui, par les dates connues de sa vie, comme par la nature de son talent, est un homme de la seconde Renaissance et non de la première. On peut admettre à la rigueur que, comme l'assure la tradition, à la vérité dénuée de toute preuve documentaire, Sambin soit l'auteur des tours de Saint-Michel et de toute la partie au-dessus des trois grandes baies inférieures. Mais celle-ci est encore trop à demi gothique pour appartenir à un artiste dont les œuvres authentiques, monuments ou livres, sont d'un style tout différent.

Les guerres de religion amenèrent, en 1566, la spoliation du trésor, et, de par la volonté royale, furent envoyées à la fonte des merveilles faites d'un peu de métal précieux et de beaucoup d'art. Ce vandalisme a sévi de tout temps en France et on sait quelles misérables ressources financières il a produites. Au commencement du XVIIe siècle, la bibliothèque janinienne, ainsi nommée de l'abbé Nicolas Jeannin, le fils du grand ministre de Henri IV, et dont les manuscrits avaient été inventoriés par un érudit dijonnais, Paul Dumay, fut en partie dispersée dans des conditions demeurées obscures. Sous le neveu et successeur de Nicolas Jeannin, Nicolas de Castille, il fut question de séculariser Saint-Bénigne, qui serait devenu la cathédrale d'un nouveau diocèse démembré de celui de Langres. Mais la résistance de l'évêque de Langres fit échouer la tentative ; on se contenta, en 1651, d'introduire dans l'abbaye la réforme de Saint-Maur.

En 1625 la foudre avait détruit la flèche de Claude de Charmes, aussitôt remplacée par une aiguille de style moderne, qui dura jusqu'au 17 août 1738. Renversée alors par un cyclone, on éleva une haute flèche ardoisée d'une pauvre structure, qui, avec des modifications assez malheureuses, dura vacillante jusqu'à la fin du XIXe siècle. Le XVIIIe avait vu reconstruire la plus grande partie des bâtiments claustraux et réunir la mense abbatiale à l'évêché de Dijon créé en 1731, toutefois sans diminution de la conventuelle.

Le chapitre VI, *Saint-Bénigne et la Révolution*, n'est pas moins intéressant, mais toute cette partie de l'histoire du monument a été fouillée dans ses profondeurs et l'inédit est moins abondant que dans les autres. Sans doute on connaissait déjà, on n'en relira pas moins avec un amer regret l'histoire de la démolition de la rotonde en 1791, un des actes du vandalisme le plus stupide, le plus parfaitement inutile que l'on puisse imaginer. Disons pourtant, à la vérité la consolation est mince, qu'il souleva l'opposition indignée de tout ce que Dijon comptait alors d'hommes intelligents et soucieux de la beauté comme de la dignité de leur ville. Dans l'église, le jubé, les stalles de Boudrillet, les clôtures en pierre hérissées de pinacles sculptés auxquelles elles s'adossaient, disparurent sans laisser de trace ; nous n'en avons même pas un dessin.

Le chapitre VII a pour titre : *L'Église cathédrale.* On y rencontre l'histoire navrante des travaux de soi-disant restauration dont le monument a été la victime pendant le XIXe siècle presqu'entier. Sous l'Empire, on accommoda en gothique, et quel gothique ! la grande porte occidentale exterminée par le marteau révolutionnaire ; mieux eût valu cent fois, comme à Notre-Dame de Dijon, laisser visibles les plaies faites au monument. On y encastra, mais en l'augmentant des deux côtés, ce à quoi il n'a pas gagné, le bas-relief exécuté en 1720 pour l'église Saint-

Étienne par le sculpteur Jean-Baptiste Bouchardon, aidé de son fils Edme, alors âgé de vingt-deux ans. Sous la Restauration, Mgr de Boisville permit l'entrée au musée des deux retables en bois sculpté et doré provenant de la Chartreuse, et qui sont l'œuvre du sculpteur flamand Jacques de Baërze ; on sait que l'un d'eux a conservé ses peintures extérieures dues à Melchior Broederlam, peintre du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi ; au témoignage de M. Waagen, ces panneaux sont l'œuvre capitale de l'art flamand, dans les toutes dernières années du XIVe siècle. En 1857, sous le long et exemplaire épiscopat de Mgr Rivet, la découverte de l'étage souterrain de la crypte, où se rencontrèrent les restes du tombeau de S. Bénigne, amena la restauration, aujourd'hui terminée, du sanctuaire le plus vénéré de la Bourgogne. Mais tout aussitôt il fut irrémédiablement gâté par la plantation parmi la double précinction de colonnes, de deux gros massifs en pierre de taille, destinés à supporter le poids de la nouvelle sacristie. On aurait pu placer celle-ci ailleurs et mieux ; malheureusement la volonté de Mgr Rivet prévalut sur celle des archéologues et des architectes, même sur celle de Viollet-le-Duc.

La fin du XIXe siècle a vu restaurer encore une fois, mais par des mains autorisées et savantes, celles de M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques, le chœur et les quatre piliers de la croisée. Le nouveau sanctuaire fut inauguré pour les fêtes de Noël 1892 ; à 7 heures du soir, les ouvriers besognaient encore pour achever la réédification du maître-autel ; à 10, les cloches, sonnées à toute volée, appelaient à Saint-Bénigne le clergé et les fidèles à l'office de minuit. Quatre ans plus tard s'élevait la nouvelle et belle flèche du transept, œuvre de M. Charles Suisse, secondé par M. Monduit de Paris, pour l'exécution des statues et de l'ornementation en cuivre repoussé, et par MM. Billet, charpentier, et Chaussenot, serrurier, l'un et l'autre de Dijon. L'autel, si mal placé en 1802 au centre de la croisée, a été reporté dans la première travée du sanctuaire ; beaucoup ont regretté alors qu'on ne lui eût pas rendu sa place primitive sous la rose feuillagée qui réunit et scelle les nervures du chevet. On trouve aussi que les belles boiseries du XVIIe siècle — et non de la Renaissance, comme le dit par inadvertance l'auteur — provenant de l'église cistercienne de la Charité près de Vesoul, ont perdu à être divisées de manière à former des panneaux s'inscrivant isolés et trop sagement entre les piliers, au lieu de former un ensemble continu.

Il reste encore beaucoup à faire à Saint-Bénigne, ne fût-ce que pour la simple consolidation d'un édifice dont les fondations ont été mal établies aux XIIIe et XIVe siècles ; le collatéral du Nord est livré en ce moment aux ouvriers qui, avec une lenteur prudente et sous la direction de M. Charles Suisse, opèrent pièce à pièce, pierre par pierre, le remplacement d'un appareil dissocié et croulant. Quand ces travaux seront terminés, il restera à guérir la vieille église des plaies que lui ont faites les architectes vandales de la première moitié du XIXe siècle, notamment aux pignons du transept. Dans celui du Sud, on aura une inqualifiable sottise à réparer ; il y a une trentaine d'années, en effet, alors qu'était singulièrement relâchée la tutelle des édifices diocésains, j'y ai vu apparaître, à l'intérieur, les restes d'une très belle porte à feuillages sculptés et peints. J'espère que les maçons se sont contentés de voiler, sans le détruire ce morceau qui était dans le style d'une très belle clé de voûte déposée aujourd'hui au musée archéologique et qui devrait reprendre sa place dans la chapelle du Saint-Sacrement où elle est remplacée par un misérable oculus en verre dépoli ; je m'associe pleinement, sur ce point comme sur tant d'autres, au vœu exprimé par l'auteur qui est un artiste autant qu'un érudit. Les musées archéologiques sont des cimetières, aussi nécessaires sans doute que les cimetières d'hommes, mais où nous n'avons que les débris de ce qui a eu corps et vie autrefois, *disjecti membra poetae*. Lamartine n'aimait pas les musées tout court, et son imagination sentait ce qui leur manque pour donner cette sensation artistique complète reçue seulement des objets demeurés en la place pour laquelle ils ont été faits. Sans aller peut-être aussi loin que le poète, on éprouve dans les musées archéologiques cette impression un peu déconcertante que donnent les fossiles étiquetés sur les tablettes d'un museum.

J'en reviens au livre de M. le chanoine Chomton et je conclus en disant que cette œuvre lente — je prends ce mot dans le meilleur sens, bien entendu — est d'une science à décourager ceux qui se mêlent d'écrire sur l'histoire locale. Rien, ici, je l'ai dit, d'oratoire, de grandiloquent, de pittoresque, et cependant on lit l'ouvrage entier avec l'intérêt le plus soutenu, le plus captivé. Seuls, peut-être, les érudits purs et les liturgistes interrogeront l'appendice tout en pièces justificatives et en nomenclatures établies de la manière la plus rigoureuse, qui ne comprend pas moins de 123 pp.; le corps même du livre est accessible à tous. En 1892, lors de la cérémonie inaugurale, j'ai entendu ce cri jeté à la vue de Saint-Bénigne restauré : « Je ne le croyais ni si grand ni si bien ! » Eh bien ! il n'est lecteur de cet excellent livre qui ne le fermera sans se dire qu'il ne croyait pas notre vieille abbatiale si insigne par la

beauté et la grandeur des souvenirs religieux, historiques et artistiques.

Trente planches en lithographie ou photographie, plans, restitutions, vues perspectives et d'ensemble, forment hors texte le complément, le commentaire graphique du texte. Dans les restitutions d'après les documents écrits, de ce qui a péri sans retour et sans laisser de trace, il y a toujours une part d'hypothèse ; la preuve en est que les meilleurs archéologues ne s'entendent jamais sur la traduction par le crayon de la description la plus minutieuse. Il en est ainsi pour la Minerve du Parthénon, le char funèbre d'Alexandre, la villa de Pline à Laurentum, le temple de Salomon, et, dans les temps chrétiens, des belles basiliques détruites, par exemple, celle de Saint-Martin de Tours, je parle bien entendu de la basilique mérovingienne. La raison en est très simple : ceux qui ont décrit ces œuvres du passé étaient des historiens, des lettrés, non des artistes et des géomètres. Il faut donc laisser une certaine part à l'imagination servie par l'érudition, comprendre surtout que, et c'est ici une observation très générale, si notre conception archéologique des choses nous paraît meilleure que celle de nos prédécesseurs, les érudits de l'avenir en auront, à coup sûr, une autre, et qu'ils croiront meilleure que la nôtre. A tout prendre, en l'état de la science, j'estime qu'il est difficile de ne pas accepter dans leur ensemble les restitutions de M. le chanoine Chomton ; je fais bien volontiers abstraction des détails sur lesquels on peut formuler des réserves. Ainsi, je présenterai une critique minuscule, mais très nette au sujet de la pl. XIV, *Le tombeau de saint Bénigne de 1016 à 1028;* la porte d'accès du *martyrium* présente un linteau horizontal beaucoup trop faible pour supporter le poids du plein au-dessus. J'ajoute, pour descendre à un détail infinitésimal, que l'arcature qui porte la châsse devrait être extradossée, ce que n'indique pas le travail du crayon. Dans la pl. XVI, *Le tombeau de saint Bénigne aux XIIe et XIIIe siècles*, l'autel placé aux pieds est trop saillant et j'ai des doutes sur le gradin portant le Crucifix entre deux flambeaux. J'en ai également sur cette succession de gâbles à trilobes en plein cintre, qui orne le coffre même, de la châsse. Ce sont là des minuties, et, en définitive, je suis heureux de pouvoir dire que l'exécution des dessins inspirés de près par M. le chanoine Chomton, fait honneur à M. Louis Chapuis, de Dijon. L'ensemble constitue une véritable monographie monumentale de Saint-Bénigne à travers les âges ; toutefois, je regrette de ne pas y rencontrer le beau tympan de la porte du cloître, le Christ entouré des symboles évangéliques, et la clé de voûte, au feuillage polychromé, dont il a été parlé plus haut. Par contre, voici, pl. XVII, celui du réfectoire, dans lequel M. Édouard Didron, qui connaît si bien dans ses profondeurs l'iconographie du moyen âge, voit une des plus précieuses et des plus anciennes représentations qui existent de la Cène dans la sculpture occidentale. J'appelle aussi l'attention, même page, sur la tête mutilée de saint Bénigne ; c'est tout ce qui subsiste de la statue du trumeau de la porte occidentale, et par la grandeur du style on peut rapprocher ce morceau de certaines statues de Chartres, au porche septentrional ; elles sont de la même époque, c'est-à-dire des dernières années du XIIe siècle.

Il me reste à parler de la présentation typographique de tous points excellente. Imprimé en beaux caractères sur deux colonnes, le texte est la perfection même et fait honneur à la maison Jobard, de Dijon, à qui appartient aussi l'impression lithographique des dessins de M. Louis Chapuis.

Henri CHABEUF.

L'ARTE DI BENVENUTO CELLINI. par J. B. SUPINO, conservateur du Musée national du Bargello. — Florence, Alinari, éditeur, 1901.

BENVENUTO Cellini est l'un des artistes italiens dont on parle le plus... sans connaître ses ouvrages, sauf le *Persée*.

Comme sculpteur, il a fait le *Persée* très discutable, deux bustes et la nymphe dite de Fontainebleau conservée au musée du Louvre.

Comme orfèvre, il a fait une quantité de pièces, toutes perdues sauf sa salière du trésor de Vienne, très discutable aussi.

Cela n'empêche pas qu'on le proclame le roi des orfèvres du XVIe siècle !

De ses dessins il n'en reste pas un seul.

A quoi donc tient cette étonnante popularité ?

D'abord aux propres écrits de Cellini dans lesquels il a su, comme personne, se tailler une réclame.

Puis à ses aventures, fort peu édifiantes du reste.

Puis aux poésies, aux drames, aux images qui l'ont pris pour objet.

Mais, enfin, un orfèvre qui a reçu des commandes des papes, des rois, des patriciens, devait certainement être de premier ordre dans son art, on ne peut en douter.

Après d'autres écrits sur Benvenuto Cellini, M. J. B. Supino vient de publier un nouveau travail chez M. Alinari, qui ne se contente pas d'être le premier photographe de l'Italie, mais qui prend rang parmi les premiers éditeurs de livres d'art de son pays.

L'érudit M. Supino met au point juste la personnalité de Cellini, comme homme et comme artiste.

Il l'a fait avec compétence et indépendance, sans l'ombre d'adulation.

Il a annexé au volume l'inventaire inédit de l'*Argenteria* de la *guarda robe* du grand-duc de Toscane, François Ier, dressé en 1587, en ne mentionnant que les pièces ayant un caractère d'art.

Dans la nomenclature il n'y a rien de Benvenuto Cellini, ce qui montre une fois de plus qu'aucun des objets, intéressants du reste, conservés dans l'*Argenteria* du Palais Pitti, n'est de lui ; ils proviennent d'orfèvres italiens et allemands qui probablement ont été inspirés par l'œuvre de Benvenuto Cellini.

GERSPACH.

LE SALAIRE DE LA TRAHISON DE JUDAS. LE CRUCIFIX. — Broch., Imprimerie marseillaise, 1901.

L'AUTEUR anonyme de cette plaquette est pénétré de l'idée, que trente deniers auraient constitué un salaire insuffisant pour la trahison de Judas, étant donnée la rapacité probable de l'Iscariote et l'opulence des Juifs acharnés contre le Sauveur. Il s'efforce d'établir que les deniers traditionnels doivent avoir été des talents d'argent. Il accumule autour de cette thèse quantité d'arguments tendancieux, dont aucun n'est péremptoire. Le principal est faux : on se sera trompé sur la valeur du prétendu denier, puisqu'on s'est trompé, à la Renaissance, sur la figuration du crucifiement.

Le Saint-Voult nous est témoin, dit l'auteur, que le Christ fut mis en croix vêtu de la tunique ; ce n'est qu'à la Renaissance qu'on a supprimé la tunique.

Rien de tout cela ne se tient. A part le type exceptionnel du Saint-Voult, les crucifix les plus anciens offrent le *colobium* ; dès l'époque romane apparaît le *perizonium ;* la Renaissance n'a rien innové quant au costume.

La question du denier reste entière ; l'auteur ne semble pas l'avoir avancée d'un pas (1). Toutefois son opinion paraît très plausible. Elle a déjà été développée, et d'une manière beaucoup plus probante, par M. F. de Villenoisy (2), dans un travail qu'il aurait dû consulter, ainsi que les études de M. de Mély (3) et de Mgr X. Barbier de Montault.

L. C.

1. A signaler une erreur grossière de calcul, p. 21 : la drachme vaut 94 centimes, donc 7000 drachmes valent près de 7000 francs.

2. *Le denier de Judas du Couvent des Capucins d'Enghien. Congrès archéol. d'Enghien.* Enghien, Spinet, 1900.

3. V. la *Revue de Numismatique* et les *Bulletins de la Société nationale des Antiquaires de France.*

LE MOBILIER D'ART DU VAL-DIEU. Mortagne, G. Meaux, 1901. — EXCURSION ARCHÉOLOGIQUE A BELLÊME, par l'abbé A. DESVAUX. Alençon. A. Manier, 1900.

Dans la première de ces brochures, M. le curé de Verrières fournit des renseignements inédits sur la Chartreuse du Val-Dieu et son mobilier ; il fait notamment l'histoire du tabernacle exécuté par le sculpteur-ciseleur L. F. Laytié de Paris.

La seconde décrit les antiquités des environs de Bellême en Perche, la chapelle romane de Saint-Sanctin, alias Notre-Dame du Vieux-Château, l'église Saint-Sauveur, édifice du XVIe siècle, le donjon de Bellême, la collégiale de Saint-Léonard, etc.

Ces deux notices, fort bien écrites, montrent une fois de plus combien les ecclésiastiques érudits peuvent recueillir autour d'eux en province de précieux renseignements archéologiques.

L. C.

TRAVAUX EXÉCUTÉS PAR DU RIF, MAITRE SCULPTEUR, DANS LES SALLES DU COUVENT DES GRANDS AUGUSTINS (Paris. 1734), par F. MAZEROLLE — Paris, Plon, 1900.

Millin avait dit quelques mots des embellissements apportés aux salles du couvent des Grands Augustins affectées par Henri IV à l'Ordre du Saint-Esprit, et depuis à des réunions du Parlement et de la Chambre des Comptes. Notre collaborateur fournit sur ces travaux d'art des détails précis ; il a été assez heureux pour découvrir le nom, jusqu'à présent inconnu, de l'artiste qui enrichit de sculptures la salle des chevaliers.

L. C.

LES RUES DE ROMANS. FRAGMENTS HISTORIQUES.— LES CONSULS DE ROMANS, par U. CHEVALIER.

Ces pages d'histoire et d'archéologie locale, que publie un érudit très connu de nos lecteurs, représentent l'accumulation de très multiples notes et documents récoltés à la longue, comme peut seul le faire un patient chercheur amoureux d'une vieille cité. Pareil ouvrage se prête mal à l'analyse, mais il mérite d'être signalé comme un des meilleurs parmi ceux qui transmettront à la postérité la connaissance du passé de nos villes anciennes. Il contient une multitude de données sur les rues, les abbayes, les églises, les monuments civils, les fortifications, les corporations, ainsi que sur les institutions et les usages de Romans.

L. C.

HISTOIRE DES BEAUX-ARTS EN TRENTE CHAPITRES, par Paul ROUAIX. 2 volumes in-8° carré contenant 490 gravures. Broché, 15 fr. Relié, 18 fr. H. Laurens, Paris, 1901.

Ces deux beaux volumes constituent un traité substantiel et des plus instructifs. Ils témoignent d'une vaste érudition ; ils renferment une mine de renseignements. La matière, très condensée, est présentée sous une forme élégante, parfois originale et très personnelle.

Le sujet est redoutable par son étendue et sa profondeur. Félicitons l'auteur de s'être tiré avec certain succès d'une tâche aussi considérable. Son livre mérite d'être loué et recommandé, mais non sans réserves. Notre rôle de critique sincère nous oblige à en indiquer les défectuosités ; qu'on veuille toutefois ne pas mesurer l'importance de nos observations à la longueur inévitable de leur exposé.

Le second volume, consacré à la Renaissance et à l'époque moderne, est surtout attachant ; l'auteur s'y meut à l'aise dans des questions qui lui sont familières. Mais le premier offre des parties faibles, d'autres trop touffues ; on voudrait plus d'ordre, plus de méthode et des subdivisions plus nettes des chapitres.

Il y en a trente, tous de 24 pages. Pour l'histoire, en réalité si peu artistique, des silex taillés et autres monuments préhistoriques, qui forme le premier, c'est trop ; c'est trop peu pour le grand art égyptien, embrassant toute l'antiquité, qui vient ensuite. Encore ce chapitre trop court est-il bourré de notions mythologiques vaguement relatives à l'art, dont le sujet principal ne se dégage guère. On s'attarde à l'histoire des découvertes ; on glisse sur des notions essentielles, comme le culte des morts, l'influence des castes, les types primordiaux de la construction en limon. On mentionne à peine la prestigieuse décoration polychrome, on ne parle même pas des syringes. L'architecture, qui domine l'art des Pharaons, n'est l'objet d'aucune description ; ce qu'on en dit est contestable (1). L'hiératisme est expliqué seulement par cette raison : « l'art égyptien est une écriture », explication ingénieuse, mais qui n'est pas la principale.

Le chapitre *Assyrie* appelle des remarques semblables ; après l'avoir parcouru, le lecteur, qui n'aurait à sa disposition que cet ouvrage, n'aurait aucune idée concrète du palais de Khorsabad, pas plus que le précédent chapitre ne lui permet de se figurer le temple de Karnak. Énormément de détails instructifs, mais aucun exposé large donnant des vues d'ensemble. On n'insiste pas assez sur l'allure caractéristique des murs en briques plats et crénelés, décorés, ni surtout sur le talent des sculpteurs assyriens comme animaliers.

Nous pourrions faire des observations analogues sur les chapitres relatifs à la Perse et à l'Inde. Le suivant : Chine et Japon, au contraire, loin de sentir la compilation, est un travail original d'un grand intérêt, à tel point que nous croyons bien faire de le résumer pour nos lecteurs.

La Chine est la préface du Japon, — ce que l'Égypte est à la Grèce. La chronologie est précise, mais suspecte. Des systèmes religieux successifs se sont implantés et ont coexisté ; ils ne donnent guère de critérium pour le classement ; ils n'intéressent que par leur iconograpbie, qui forme le fond hiératique de l'art sino-japonais. Les sectes de Confucius et de Lao-Tsé datent du VIe s. avant notre ère et sont purement chinoises d'origine. La troisième, le bouddhisme, importée de l'Inde vers la fin du Ier siècle de l'ère chrétienne, fleurit surtout au VIe. Bouddha s'appelle *Fo* en Chine, *Bouts* au Japon.

C'est de Lao-Tsé que sort l'émancipation de l'art dans le sens de la vérité et le courant japonais.

Il y a tout un olympe du bibelot qui domine l'art sino-japonais. Le grand n'y est que l'amplification du petit. La maison même est une sorte de meuble laqué de grandes dimensions. Dans l'œuvre d'art le détail l'emporte, se juxtaposant à un autre détail.

La faune symbolique a pour principaux types Fo, le chien de Bouddha, et le dragon hérissé, contorsionné, furieux, qui se démène parmi des nébules. Il faut y ajouter le phénix, la licorne et la tortue à large queue. Parmi les ornements purs la grecque domine.

Le Chinois enferme l'art dans la permanence routinière des traditions et des décors consacrés. Les arts décoratifs et l'architecture ont leur protocole comme le costume. La construction privée ne sort pas d'un type à peine varié par la position sociale de l'habitant. Toujours petite, elle se distingue par une légèreté peut-être due à l'instabilité du sol et par une régularité dissymétrique. Une sorte de balcon bas s'abrite sous la saillie de la toiture soutenue, sans architrave, par un nombre réglementaire de poteaux. L'angle droit des raccords est égayé par un motif ajouré. Le toit, un peu *lourd*, infléchi, est couvert de tuiles brillantes, hérissé de bêtes fantastiques

1. Est-il vrai que la pyramide égyptienne procède du tumulus ? (p. 9)... que l'obélisque soit un pilier... une colonne ? (le pilier et la colonne sont des *supports*), que les pylones soient des pyramides tronquées ? (géométriquement, oui ; au point de vue structural, erreur.)

au faîte et aux arêtiers. Rarement il y a un étage. Les maisons se groupent, ou s'isolent dans des jardins tout en courbes et en bosses, garnis de ponts minuscules et de kiosques.

Si les palais sont grands, ce n'est que par juxtaposition, ou superposition. Le palais est un temple ; il prend l'allure de la pagode *indoue*. Aux XIe et XIIe s., les empereurs se passionnent pour les tours hautes de 100 et même de 130 m., et surmontées d'un kiosque. Elles ont été détruites. La plus célèbre fut la tour de porcelaine élevée au XVe s. et détruite vers 1860. Chacun des huit étages avait son toit.

La plupart des temples chinois sont disposés à l'instar des pagodes bouddhiques de l'Inde, mais contiennent des constructions dans le style des maisons chinoises; point de dômes. On y accède par des portiques et par un pont. L'autel est une pyramide remplaçant le dagouba en dôme. Les temples sont précédés de portiques, tout en surface, sans épaisseur, souvent en bois.

Les monuments funéraires sont des pyramides ou des sortes de dagoubas ; sur un tertre arrondi se dresse une espèce de balustre; l'ensemble a la silhouette d'une carafe.

Les Chinois connurent la voûte ; ils employèrent l'arcade dans les ponts.

La sculpture monumentale n'existe pas en Chine, sinon à l'état barbare. La peinture est purement décorative, et là est le triomphe de l'art chinois, surtout dans le décor céramique.

Les Japonais sont autrement artistes que les Chinois. Ils se sont approprié les habiletés techniques de ceux-ci. Ils possèdent le métier, sans être possédés par lui.

Le Japonais est éloigné de l'idéal grec, au type général et symétrique entièrement équilibré. Il aime le beau particulier, occidental, pittoresque et la nature. Sa mythologie s'harmonise. Aux sept dieux bons enfants s'ajoute le symbole de la patrie, le Fushi-Jarna, le mont sacré, occupant le fond des tableaux, donnant sa forme aux objets.

Néanmoins, la sculpture japonaise est faible ; elle n'a guère que ses masques de théâtre, réalistes et grimaçants. Le métal est travaillé avec une prodigieuse habileté. La céramique est plus variée, plus artistique qu'en Chine, dans ses différentes espèces, qui sont le Kanga (décor rouge et or sur fond crème), l'Imari (décor bleu, rouge et or sur fond blanc), l'Ovari (décor bleu sur fond blanc), le Satsouma (multicolore sur crème), la plus belle céramique japonaise. Le décor abonde en bestioles parmi les branches fleuries de chrysanthème. L'ornement linéaire comprend des flots superposés comme des écailles, des grecques répandues en labyrinthes. L'art est propagé par des albums et des Kakemonos. La peinture décorative égale la nôtre par certains côtés, surtout dans le rendu des animaux.

Parmi les artistes trois noms caractérisent et résument l'art japonais récent : Outomaro (1754-1806), le dessinateur de genre, Horoshigué (1797-1858), le paysagiste, et surtout Hokousai (1760-1849), le peintre poétique de la nature.

Mais reprenons notre rôle de critique.

Avec l'architecture grecque, M. Rouaix « entre dans la Beauté » et son allure s'en ressent; il nous donne un chapitre bien composé, vraiment didactique. Regrettons l'absence d'une vue d'ensemble du trésor d'Atrée, et surtout du plan par terre du Parthénon, et ne chicanons pas sur des erreurs de détail (1).

Deux mots à propos des Étrusques. On ne peut plus dire aujourd'hui que les Étrusques ont peut-être inventé la voûte; n'est-ce pas? (v. p. 198) Il est constant qu'elle existait déjà sous l'ancien empire égyptien. Depuis les fouilles effectuées, en 1900, au Forum romain, il est au moins douteux que la voûte que les ciceroni indiquent le long de la basilique Julienne comme étant une partie du *cloaca maxima* remonte aux Etrusques. L'aqueduc des Tarquins est sans doute celui qu'on a récemment découvert et qui traverse obliquement le forum *(ibid.)*. Nous n'admettons pas que les Romains aient tiré du principe de la voûte « tout ce qu'on pouvait en tirer ». Alors il faut biffer la construction médiévale! Il est vrai que l'auteur en fait bon marché, comme on le verra plus loin.

Des chapitres notablement insuffisants sont ceux qui sont réservés à l'*Art chrétien*. Dès la seconde page se rencontre une expression impardonnable à un lettré de la valeur de M. Rouaix; nous lisons « les illettrés, les *pauvres d'esprit* n'ont point de culture intellectuelle. » (Il s'agit des esclaves et des barbares) ; les bienheureux de l'Évangile ne sont pas ce que l'auteur pense. D'autre part, le témoignage prophétique des Sybilles n'est pas si méprisable qu'il le croit. Mais ce qui mérite une vive protestation de notre part, c'est cette allégation étrange : « Pour le christianisme primitif, Jupiter, Vénus, Apollon et les autres dieux païens existaient réellement, étaient puissants. » Ce que dit M. Rouaix du type primitif du Christ est à négliger ; il est mal informé.

1. Le *coin* d'entablement de la fig. 9 ne peut pas provenir du monument de Lysicrate, qui n'a pas de coin. Comment peut-on trouver « inintelligible » l'origine des volutes, et nommer leur combinaison un « baudrier » ? (p. 20). N'est-ce pas une erreur de dire « une statue en *chryséléphantine* (p. 12 [illegible]) [illegible] d'ailleurs employé comme adjectif à la p. 218, comme substantif trois lignes plus loin, mais dans un troisième sens.

Il est inexact encore quand il assure que les caractères de la basilique primitive sont devenus méconnaissables à travers les transformations ultérieures : n'avons-nous pas encore le type fidèle du premier siècle dans St-Paul-hors-les-murs, dans St-Clément, dans Ste-Marie in Cosmedin? — Quand on écrit une histoire générale des Beaux-Arts, on ne peut faire fi de l'architecture au point de passer sous silence le rôle de la voûte sphérique sur pendentifs, qui fut l'âme des grandes ordonnances des styles byzantin et musulman. L'auteur semble étranger à cette révolution technique, qui créa un abîme entre la pesante coupole du Panthéon romain et les hardiesses des coupoles orientales. Il est trop injuste envers le style byzantin, dont, par contre, M. Gosset est trop épris, selon nous.

Du style roman, avec ses enfantements, ses progrès admirables qui préparent tout l'art moderne, M. R. ne voit que l'apparence superficielle. L'évolution du plan, les développements rationnels du chœur, ses accroissements logiques, l'adjonction du déambulatoire, l'épanouissement des absidioles, tout cela lui semble des anomalies, « une moitié du temple plaquée sur l'autre,.... une foule de chapelles qui sortent de l'église, en crèvent les murs.... » Il ignore la merveilleuse genèse de la croisée d'ogives, ou la croit indigne d'être esquissée.

Passons l'intéressant chapitre de l'art musulman, qui est fort réussi et arrivons à l'architecture gothique. L'auteur exprime éloquemment l'importance absorbante de l'église. Il exagère toutefois, quand il avance que tout s'y fait, que la communauté y délibère, qu'on y conserve jusqu'aux contrats de vente. C'est du Viollet-le-Duc outré. S'occupant de l'origine du style ogival, il en est encore à prendre l'arc brisé (improprement appelé ogive) comme un des principes générateurs du style ; il définit le cintre, à la page 322, en dix lignes de charabias. Il ajoute, il est vrai, qu'il ne faut pas voir seulement dans le cintre des baies la caractéristique du style ; mais il n'indique pas un autre facteur de la transformation radicale qui signale l'époque gothique. Il ne s'occupe pas des voûtes, qui sont le pivot du système de construction d'alors ; même il confond (p. 324) *la croisée d'ogives* avec la croisée du transept ; c'est très curieux ! Il croit de bonne foi que c'est à Morienval que s'est rencontré le premier « arc brisé ».

Nous ne suivrons pas l'auteur dans le second volume, où il est mieux sur son terrain et ne mérite guère que des éloges. Cette principale portion de son œuvre, très substantielle, très documentée, constitue un résumé utile à la vulgarisation du développement de l'art moderne et contemporain.

Une dernière critique : les gravures sont médiocres et peu adéquates au texte.

L. Cloquet.

LOUIS COURAJOD. LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE (1887-1896), publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel. *II. Origines de la Renaissance.* — In-8°, 687 pp. Paris, Picard, 1901.

Nous n'avons plus à faire l'éloge du sympathique et chaleureux conférencier que l'École du Louvre a perdu, et qui avait donné une allure presqu'émouvante à son enseignement, par la hardiesse et la nouveauté de ses idées émises et la chaleur de ses exposés. Nous sommes de ceux qui avons, dès le début de son enseignement, suivi celui-ci avec le plus vif intérêt, et adhéré à plusieurs de ses idées quelque peu révolutionnaires. Nous nous bornerons à résumer le second volume de ses leçons, comme nous avons fait du premier.

Nous avons les premiers fait connaître la matière des leçons qui ont pour objet les origines de la Renaissance en France aux XIVe et XVe siècles, d'après des épreuves que l'écrivain avait eu la bonté de nous communiquer. Courajod a montré que la Renaissance, qu'on faisait commencer au XVIe siècle, doit être reportée à cet instant de l'histoire où, aux spéculations immatérielles, aux idées mystiques et chevaleresques, succèdent la curiosité de la nature, l'analyse sceptique des choses, le goût des palpables réalités. Un élément nouveau s'est introduit au cœur de la France ; Paris est devenu le centre artistique où l'influence flamande est puissante ; le naturalisme de l'école du Nord prend racine dans la capitale, encouragé par la cour des Valois ; le portrait est sa préoccupation. C'est l'aurore d'une ère nouvelle, qu'on n'avait voulu saluer que dans son plein Midi, lequel s'est appelé la Renaissance. L'individualisme et le naturalisme règnent presque sans partage dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est la renaissance franco-flamande, sans influence ultramontaine, et qui devance d'un siècle la Renaissance. C'est la première période.

L'art flamand, naturalisé français, eut, dès le début du XVe siècle, son foyer en Bourgogne ; c'est la seconde phase de la renaissance française. A partir des soixante dernières années du XVe siècle, il se répand sur toute la surface de la France. Il est contemporain du réveil de l'Italie au sentiment de l'art antique.

La troisième phase est celle où l'art italien s'introduit d'abord lentement, furtivement, en France, puis bruyamment importée par les rois et détermine ce qu'on a eu l'habitude d'appeler jusqu'ici exclusivement la Renaissance.

Le mélange de ces deux éléments, l'art bourguignon et l'invasion de l'influence italienne, amendés par l'éclectisme français, donna naissance à l'école de la Loire, qui, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, complète la physionomie de la véritable et définitive renaissance française.

***

Courajod s'est vivement intéressé aux tombes du XIVe siècle ; leurs caractères uniformes révèlent une industrie spéciale. Parmi les tombiers du XIVe siècle, il distingue Jean Pepin d'Huy, originaire d'un « village près *Liège* » *(sic)*, qui s'intitule « tombier et bourgeois de Paris », auteur de la statue de Robert l'enfant, conservée à Saint-Denis (artiste que M. Richard a mis en lumière), Robert de Launoy (révélé par M. Bordier), originaire d'Arras, Guillaume de Normandie, et R. de Hondicourt, ses compatriotes et collaborateurs, enfin Pierre de Bruxelles. Leur art était d'origine flamande. Il en est de même et plus spécialement des tombes gravées, dont M. Courajod fait ressortir le puissant intérêt. « C'est peut-être l'examen de cette classe de monuments qui nous fait pénétrer le plus avant dans l'esthétique de l'art du moyen âge », parce qu'ils fournissent la quintessence de la ligne du dessin, et que le dessin livre l'âme de l'artiste. « Je ne connais, dit-il, pas une seule époque de l'art qui puisse dépasser la beauté, la science, la noblesse, la grandeur, la fierté, la simplicité de ces dessins par traits massés. C'est de l'art absolument consommé. »

***

Nous avons considéré l'art flamand ou franco-flamand. Tournons-nous un instant avec Courajod vers l'Italie. Nicolas de Pise, auteur de la chaire de la cathédrale de Sienne, artiste sans doctrine, avait pastiché l'art antique avec une virtuosité merveilleuse ; mais son initiative resta isolée. Son fils Giovanni, auteur de la chaire de Pise, fonda l'école gothique : il fut brutal, réaliste et grandiose. Andrea, à son tour (l'auteur des portes de bronze du baptistère de Florence), regarde la nature avec les yeux d'un gothique, mais la rend avec une sobriété harmonieuse. L'art nouveau, qui avait apparu avec Giovanni, rentre avec Andrea sous la férule dogmatique ; un dogme est créé, sous lequel l'Italie vivra un siècle.

Ce n'est pas de l'école de Pise que la Renaissance devait sortir. L'ombre de Giotto s'étend sur le XIVe siècle italien. Le naturalisme relatif du maître de Sienne était tel que celui des grands imagiers du XIIIe s. ; c'était ce naturalisme sage, qui ne va pas jusqu'à copier l'individu, mais s'arrête à un type humain convenu et transfiguré par une opération de l'esprit ; c'est un naturalisme tempéré par un rationalisme décidé ; après lui, dans son école, son idéal s'immobilise. Giotto n'avait affranchi l'art qu'à demi ; il l'avait arraché aux traditions byzantines, mais il leur imposa son style mystique ; l'Italie, jusqu'à la fin du XIVe siècle, reste dominée par cette tradition. Qui remonta le courant et renouvela la peinture italienne en la ramenant vers l'antique ? Masaccio, répondent les dictionnaires.—Erreur ! dit Courajod. « Le vrai point de séparation entre le vieux monde gothique et le monde moderne n'a pas été l'introduction du goût antique ni l'avènement de l'ornement classique, mais une conception nouvelle des lois de l'art. » C'est la substitution du naturalisme au spiritualisme même en Italie ; même à Rome, la Renaissance n'a pas eu pour cause unique l'imitation de l'art antique. Et en vérité, l'art nouveau n'a pas pour berceau l'Italie seule. Le XIVe siècle est caractérisé par un effort collectif de l'Europe pour créer cet art, l'art moderne, en prenant pour base l'art gothique; toute cette époque a besoin d'être étudiée d'une façon internationale. A partir de Giovanni Pisano et de Giotto, l'Italie, tout en empruntant à l'antique, s'attache de plus en plus au style gothique. On dit quelquefois que l'Italie n'a pas eu de style gothique ; c'est une énorme erreur ! Rome, selon notre auteur, est l'une des villes les plus gothiques de l'Italie. L'école gothique s'efforce de se régénérer par l'étude de la nature, en Italie comme en France et en Flandre ; et l'on voit à ce moment des artistes du Nord, des Tedesco et autres, faire sentir leur influence artistique à Florence et ailleurs, des J. della Quercia pratiquer une sculpture inspirée des écoles de Bourgogne et de Flandre, témoin la manière de traiter les draperies, témoin l'introduction des paysages à la flamande dans les bas-reliefs de Ghiberti. « Nous prétendons, dit M. C., qu'il y a des sculptures italiennes du premier tiers du XVe siècle, qui témoignent d'une communication entre l'école italienne et l'école du Nord. »

Ceci nous ramène au style flamand, auquel Courajod s'est attaché avec tant de prédilection. L'art flamand est-il sorti de l'école de Cologne ? Non ! L'école de Cologne se développa parallèlement à celle de la Flandre, mais en sens opposé; la première, dans le sens mystique, la seconde, dans le sens naturaliste. L'école flamande et bourguignonne exerça en Europe, pendant près de deux cents ans, un empire puissant. Un seul pays, après en avoir reçu l'impulsion, lui résista. Tou-

tefois le branle fut donné au mouvement italien par le réveil prématuré de la Flandre. Il y a deux courants dans le mouvement de la Renaissance : le courant flamand, naturaliste, et le courant italien, antique. Mais « l'idée d'après laquelle le mouvement de la Renaissance n'existe que depuis la communication définitive du style antique à l'art moderne et depuis l'entrée en scène de l'Italie, est une idée fausse dictée par la pédagogie classique ». L'influence de l'école flamande sur l'école italienne comme sur toutes les autres écoles de l'Europe, de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe, était une vérité, reconnue en plein XVIe siècle, qu'a proclamée Lambert Lombard. « Il résulte de l'ensemble des textes de Cyriaque d'Ancône, de Fazio, de Filarete et de Santi, a dit A. Pinchart, qu'en Italie, au XIVe siècle, la réputation des deux grands maîtres de l'école flamande primait celle de tous les autres peintres. » De Laborde avait déjà fait la même observation, que Courajod développe d'une manière complète, sur l'histoire du courant flamand auquel l'Europe doit en grande partie son art moderne.

Revenons maintenant en France. Le grand art du XIVe siècle, sorti des ateliers parisiens, franco-flamands d'origine, l'art de Beauneveu, des Jean de Liége, l'art des vitraux de Bourges, des sculptures de la Ferté-Milon, des peintures de Broederlam, l'art des draperies amples et souples, du naturalisme grandiose, art qui avait créé une première renaissance, se voit remplacé par cet art naïf, tendre, timide à la fois et audacieux, robuste, sincère, spontané, un peu gauche, c'est-à-dire, l'art bourguignon. C'est l'art démocratique qui remplace l'art de cour ; c'est l'art de Claus Sluter. On peut dire que Courajod a réhabilité cet art bourguignon, si intéressant par sa sincère et libre émotion. Il s'attache longuement à son étude, à la description de ses chefs-d'œuvre.

Sous Charles VII, le siège de la monarchie est déplacé ; Paris perd son titre de capitale ; Charles VIII n'est longtemps que le roi de Bourges ; le centre de la France est le Berry et la Touraine, provinces soumises à l'art bourguignon. L'art du XVe siècle se développe dans le Berry et surtout dans le bassin de la Loire. C'est là que la Renaissance italienne est venue se marier avec lui, et cette union fait le triomphe de Michel Colombe, qui introduit des idées de modération, de conviction, que l'Italie avait apprises de l'antiquité. C'est l'école franco-italienne du XVe siècle. Le maître fait maintenant l'histoire de la pénétration italienne, comme il a fait l'histoire de la pénétration flamande ; il signale le voyage de Jean Fouquet en Italie, il montre le rôle du roi René, décrit le milieu tourangeau et expose l'influence de Bourdichon.

Ici, les notes recueillies religieusement par MM. H. Lemonnier et A. Michel deviennent rares et incomplètes. Une série de leçons est consacrée à montrer la lutte entre l'art méridional et l'art du Nord, qui se mesurent dans une bataille suprême. Celui du Midi longtemps réuni à son rival, a pris une tardive mais définitive revanche et préparé la domination qu'il étendit sur le monde entier. Le maître fait le procès à la pédagogie, et aux procédés d'enseignement par lesquels elle a exaspéré les esprits. Nous avons dans le temps relaté ce procès et reproduit les éloquentes plaidoiries de C. Depuis trois siècles, dit-il, la pédagogie classique nous fabrique de faux titres de noblesse pour nous rattacher à une civilisation inférieure à la nôtre ; elle a arraché au peuple les consolations de l'art en en faisant, non la satisfaction d'un besoin universel, mais l'expression du luxe et l'apanage des lettrés. Elle a mis la femme hors de l'art en faisant parler à l'art une langue qu'elle ne comprend pas. Dans le domaine de l'art presque toutes les conquêtes morales et sociales du christianisme sont compromises. Pour les retrouver, l'humanité devra revivre son histoire du moyen âge. Arrêtons-nous sur cette belle et généreuse conclusion, et louons le vaillant qui a osé la proclamer du haut de la chaire du Louvre.

L. Cloquet.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES — BRUGES YPRES, par M. H. Hymans, Paris, Laurens, 1900.

Il existe pas mal de descriptions de la noble cité de Bruges, et plus d'une excellente. Le modeste guide de M. James Weale est d'une haute valeur documentaire avec ses informations concises, sûres et souvent inédites et ses appréciations sagaces; celui de M. le chanoine Duclos donne au touriste l'impression communicative d'un Brugeois épris de ses vieilles rues, et familiarisé avec leur histoire intime; la sémillante plaquette de M. Ch. de Plon, si joliment illustrée, a aussi son charme particulier.

Néanmoins le livre de M. Hymans est aussi nouveau que si l'on n'avait pas encore traité le sujet. On éprouve une sensation vive de littérature et d'art, à ces pages qui sont d'un esthète délicat, d'un connaisseur ayant sa manière à lui de voir les choses anciennes et modernes et excellant à distinguer les perles dans cet écrin : à raviver l'intérêt des objets et des monuments par des rapprochements historiques, à caractériser leur valeur avec un goût très sûr. Quant à l'illustration, elle est une œuvre d'art, quoique photographique; le choix des sujets et des points de vue trahit le fin connaisseur, et l'exécution est le dernier mot du progrès.

D'ailleurs, les descriptions tant de fois faites ne sont-elles pas à refaire, aujourd'hui que les recherches récentes ont tant augmenté nos connaissances sur les artistes et leurs œuvres, que le goût public avivé a modifié des appréciations, détruit des préjugés déplacé les points de vue ? N'est-ce pas d'hier, que la critique apprécie à leur valeur les primitifs, et que l'on connaît à peu près leur histoire? La vieille ville achève à peine la restauration de ses vieux pignons et la série de ses constructions archaïques, pleines de saveur, qui sont comme une résurrection du passé. L'on doit, pour une bonne part, ce retour au passé à l'ancien architecte de la ville, Rudd (1792-1870) et à feu Jean Béthune, qui fut, soit dit en passant, l'ami de Welby Pugin, mais non son élève, comme le croit M. Hymans. Le premier releva et sauva plusieurs anciens monuments, notamment le palais du Franc; le second propagea les principes dont l'architecture brugeoise est la si fidèle expression; le type d'édifices que son école mit en honneur dérive directement de Bruges, et c'est la forme idéale de la construction en brique; nous l'avons démontré ailleurs (1). Quant aux embellissements nouveaux, si conformes à l'esprit ancien, qui se sont produits dans ces dernières années, l'on en est redevable à deux hommes de goût et de talent, les architectes Delacenserie et de Wulf.

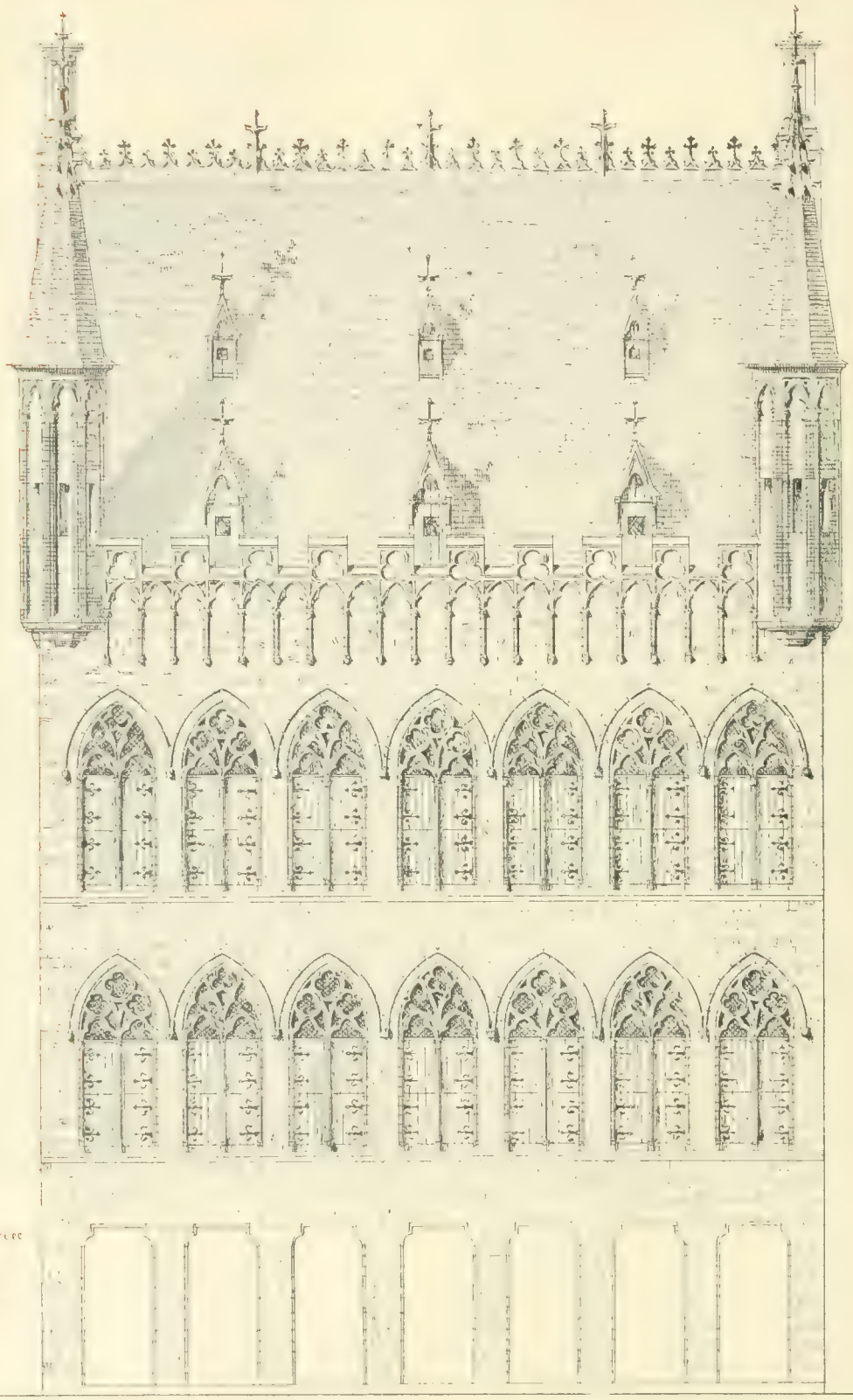
Mais tout Bruges, magistrat et particuliers, a le culte de l'art ancien. C'est un prodige, remarque M. Hymans, que la châsse merveilleuse de sainte Ursule ait pu traverser les siècles et les tourmentes sans jamais changer de place, alors que tant d'œuvres d'art ont pris le chemin de l'étranger. Mais aussi avec quelle sollicitude les Sœurs Ursulines ont veillé jalousement sur le trésor confié à leur garde ! La salle des malades est toujours là, exactement telle qu'au XIVe siècle, avec ses deux-cent-quarante lits, « évocation absolument frappante de ces établissements hospitaliers du moyen âge, si fréquemment aperçus dans les tableaux et les miniatures; et à côté, la pharmacie, encore comme au temps de Van Eyck et de Memling, desservie par les sœurs. Ensemble délicieux, avec ses antiques pots d'apothicaire en faïence de Nevers, ses immenses mortiers en cuivre aux délicates ciselures, ses multiples et pittoresques ustensiles.

Nous devons insister sur le très vif intérêt de la description de tant d'anciennes peintures qui forment la richesse de Bruges, sous la plume d'un des plus fins connaisseurs de tableaux anciens de la Belgique, pour ne pas dire plus. Aussi, sommes-nous embarrassé de remplir ici notre devoir de critique, à moins de chercher la petite bête et de faire des réserves de détail, comme par exemple, quand M. Hymans trouve réussie la superstructure moderne de la grande tour de Saint-Sauveur.

Façade de la maison dite des Templiers, rue de Lille à Ypres. État avant restauration (1899).

A Ypres, si l'attention charmée se disperse sur une multitude de maisons anciennes, l'admiration est absolue pour les Halles, qui offrent, selon un écrivain français, la majesté des cathédrales et qui rivalisent avec les palais vénitiens. Le cœur se serre quand on pense que ce monument, sans

1. V. L. Cloquet, *Traité d'architecture*, t. II, p. 61. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 288.



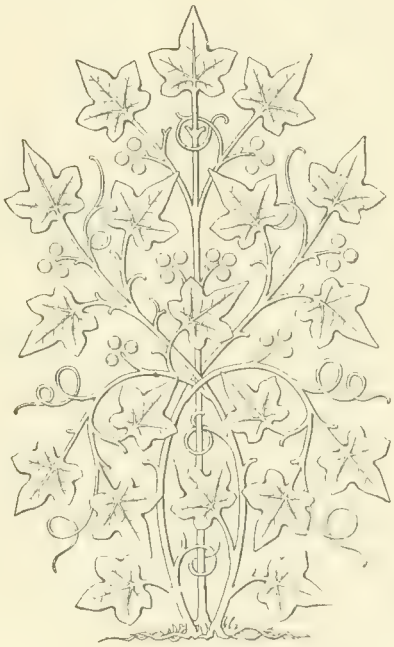
Ancienne Halle de la rue de Lille a Ypres. Restitution de la façade complète, par les architectes L. Cloquet et E. Mortier.

rival au monde, faillit être abattu par les révolutionnaires français! M. Hymans apprécie favorablement les peintures décoratives de M. Delbeke, qui ont été, un peu partout et ici même, l'objet de vives critiques (1).

L'auteur n'accorde que quatre lignes (non compris quatre autres exprimant la défiance envers les restaurateurs) à la maison dite des Templiers, qui fut en réalité une superbe petite halle, avec sa façade jadis plus que double de celle qui subsiste, avec son rez-de-chaussée analogue à celui de la Boucherie, avec ses deux étages pareils à l'étage unique des grandes halles, avec, enfin, une corniche crénelée identique au superbe couronnement du palais communal. Encore faut-il noter que les trois fenêtres ogivales qui subsistent sont intactes, tandis que pas une des baies des grandes halles ne contient son ancien fenestrage. Nous croyons pouvoir garantir que pas une pierre de la ruine actuelle n'en sera enlevée pour autant qu'elle puisse encore tenir.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1889, p. 538.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Aubry (Pierre). — La musicologie médiévale. Histoire et méthodes. — In-4° de 135 pp. Paris, Welter.

Avril (A. d'). — Une histoire de l'art chrétien, dans la *Revue des questions historiques*, octobre 1899.

Barbier de Montault (X.). — Curiosités archéologiques de l'église paroissiale de Chaudron (Maine-et-Loire). — Broch. in-8°. Angers, Siraudeau.

Le même. — La loi des chapeaux dans l'art héraldique. — In-8°. Vannes, Lafolye.

Bernard (M.). — Autour de la Méditerranée; les cotes orientales. Terre sainte et Égypte. (De Jérusalem a Tripoli). — In-8°. Paris, Laurens.

Berthelé (Jos.). — Clochers divers de l'arrondissement de Chateau-Thierry. — Broch. Château-Thierry, Lacroix.

Le même. — La cloche italienne de Charly-sur-Marne.

Blanchet (Émile). — L'art en Flandre. Les musées et les églises de Belgique. — In-16. Paris, Boullay.

Bobeau (Octave). — Notes sur des sépultures de la seconde moitié du IIIe siècle, découvertes a la Croix, canton de Bléré (Indre-et-Loire). — In-8°, de 8 pp. (Extr. du *Bulletin arch.* 1900.)

Bourdais. — Notes d'art chrétien. La Rédemption d'après les textes bibliques dans les mosaiques Vénéto-Byzantines, dans la *Revue des sciences ecclésiastiques*, septembre 1899.

Chappée (J.) — La lanterne des morts a Parigné-l'Évêque, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, 2e livraison, 1899.

Chauvin (P.). — L'étoile des Mages, dans la *France illustrée*, du 13 janv. 1900.

* Chomton (L'abbé L.).— Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon. — In-folio, 470 pp., 30 planch. Dijon, Jobard.

Combes (L. de). — Enfouissement et découverte de la vraie croix du Calvaire et du Saint-Sépulcre, dans l'*Université catholique*, janvier 1901.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Dupont (L'abbé). — L'abbaye royale de Saint-Evroult, paroisse de Touquette-en-Ouche.— In-18, jésus, 2e édition, Impr. de N.-D. de Montligeon.

Le même. — Histoire de Notre-Dame de Touquette, depuis son origine jusqu'a nos jours. — In-16. La Chapelle-Montligeon, Imp. de Notre-Dame de Montligeon.

Églises ayant conservé des jubés, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 22 août 1899.

Errard (Charles). — L'art byzantin, d'après les monuments de l'Istrie et de la Dalmatie. Texte par Al. Gayet. Tome I : Venise. La basilique de Saint-Marc. — In-folio de XL-44 pages avec 29 planches, dans un cartonnage toile. Paris, Société française d'éditions d'art.

Extraits d'un inventaire des chateaux de Saulsures et Malroy en juin et juillet 1783 et du chateau de Boussenois, canton de Selongey (Côte-d'Or), en avril et mai 1784. — In-8°. Langres, Imp. du Spectateur.

*Galabert.—Inventaire de la maison curiale de la Cronsille,en 1449, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Midi*, 1900, pp. 112-116.

Garcin (L.). — Les crucifix émaillés d'Angoulême, dans *Notes d'art et d'archéologie*, juillet 1899.

Gassies (G.). — Coup d'œil sur l'archéologie du moyen age, d'après les monuments français, et en particulier d'après ceux du département de Seine-et-Marne et de la région avoisinante. (Brie, Champagne, Soissonnais, Beauvoisis, etc.) — In-8° avec grav., Meaux, Le Blondel.

Gauthier (J.). — L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail a figures du XIIIe siècle.— In-8°, 16 pp. et planches. Besançon, Dodivers.

Le même. — Nouvelle série de tombes franc-comtoises inédites (XIIIe-XVIIIe siècle). — In-8°, avec grav., Besançon, Jacquin.

Le même. — Notes sur le chateau de Vaite, son histoire et ses ruines, dans l'*Annuaire du Doubs*, 1899.

Gautier (L'abbé). — Saint Marcoul, abbé de Nanteuil ; sa vie, ses reliques, son culte a Corbeny, Chanay, Archelange, Bueil, Notre-Dame-du-Pré au Mans et Notre-Dame d'Angers. — In-16, 78 pp. Angers, Germain et Grassin.

Genty (L'abbé A.-E.). — Livry et son abbaye. Recherches historiques. — In-8°, 146 pp. Paris, Mouillot.

Girieud (J.). — Rouen et ses monuments. — In-4°, Rouen, Girieud.

Gosset (B.). — La basilique de Saint-Remi a Reims. — In-folio, 90 pp., 40 pl. Paris, Imprimeries réunies.

Granges de Surgères (Le marquis de). — Les artistes nantais (architectes, armuriers, brodeurs, monnayeurs, musiciens, orfèvres, etc.), du moyen age a la Révolution ; notes et documents. — In-8°, XII-456 p. Paris, Charavay frères.

Hardel. — L'église de Notre-Dame de Bourg Moyen de Blois. — Petit in-8°. Blois, Migault.

Harmel (A.). — Saint Antoine, d'après un manuscrit du XVe siècle, dans *La Quinzaine*, 1er septembre 1899.

Hoppenot (J.). — Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'ame des Saints et dans notre vie. — In-8°, Paris, Maison de la Bonne-Presse.

Inventaire religieux, superstitieux et mystique, ordonné par Bonaparte en 1800, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 7 septembre 1899.

Jarry (L.). — Histoire de Cléry et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry. — In-8°. Orléans, Herluison.

Jennepin. — Description des vitraux de l'église de Solre-le-Chateau et le clocher de Solre-le-Chateau. — Grand in-8°, Lille, Danel.

Klaczko (Julian). — Rome et la Renaissance : Jules II. — In-8°. Paris, Plon et Nourrit.

Labande (O.-L.-H). — Étude d'histoire et d'archéologie romane de Saint-Symphorien de Caumont. — Brochure. In-8°. (Extrait des *Mém. de l'Acad. de Vaucluse*, 1900.)

Lacoste (F.). — Le village et l'église de Saint-Philibert, au diocèse de Dijon. — In-32, Dijon.

Lami (Stanislas). — Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen age au règne de Louis XIV ; préface par Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — In-4°, Paris, Champion.

Laplace (P.-L.). — Notice sur l'église de Saint-André de Luz-en-Barège. — In-8°, avec grav. Pau, Maurin.

Lassus (L. Augé de). — Les flèches de la Sainte-Chapelle de Paris, dans l'*Ami des monuments*, t. XII, pp. 257-258.

* **Lasteyrie** (Ch. de). — Abbaye Saint-Martial de Limoges. — Grand in-8°, 510 pp., 9 pl. 5 fig. Paris, Picard. Prix : fr. 15.00.

La tombe élevée d'un panetier de saint Louis, Pierre Orighe, chevalier, fondateur de la chapelle de la Madeleine (Douai), dans le t. XX du *Bull. de la Commission histor. du département du Nord.*

Lauzun (Philippe). — La Société académique d'Agen (1776-1900). — In-8° de 355 pp. et 8 pl. Paris, Picard.

Laz (La comtesse du). — Études d'histoire de Bretagne. Carhaix : son passé, ses chateaux célèbres et ses monastères. — In-8°. Vannes, Lafolye.

Lazard (L.). — Les œuvres d'art de l'abbaye de Montmartre, dans *Bulletin de la Soc. « le Vieux Montmartre »*, 1898, pp. 133-139.

Le Blant (E.). — Les commentaires des livres saints et les artistes chrétiens des premiers siècles. — In-4°, avec 6 fig. Paris, Klincksieck.

Lecroq (L'abbé). — Visite a l'abbaye du Breuil-Benoit au diocèse d'Evreux, Marcilly-sur-Eure. — In-8°, Mesnil-sur-l'Estrée, Firmin-Didot.

Ledru (L'abbé), et **Fleury** (M.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Julien du Mans. — In-fol. 509 pp. 200 fig. Mamers.

Le Faverais (H.). — Histoire de Lonlay-l'Abbaye, depuis les temps les plus anciens, avec une monographie complète de l'ancienne église abbatiale et de l'église actuelle de Lonlay, et une histoire du fief de Fredebise, de la ville et chateau de Domfront et Notre-Dame-sur-l'Eau. — In-8°, avec plan et grav. Mortain, Leroy.

Lenôtre (G.). — Le scribe de l'abbaye de Liessies, dans le *Monde illustré*, 16 septembre 1899.

Marguillier (Aug.). — Albert Durer, dans le *Monde moderne*, mai 1900.

Mayeux (Albert). — La façade de la cathédrale de Chartres, du Xe au XIIIe siècle. — In-8° de 18 pp. et 14 gr. Chartres, Garnier. (Extrait des *Mém. de la Société d'archéol. d'Eure-et-Loire*, 1901.)

* **Muntz** (E.). — Florence et la Toscane ; Paysage et Monuments ; Mœurs et souvenirs historiques. — In-4°, Paris, Hachette.

Petibon (H.). — Histoire des rues de Paris et des communes du département de la Seine. — In-4°, Paris, *Le Progrès financier.*

Picardie (la) historique et monumentale. Arrondissement d'Amiens : canton de Molliens-Vidame, notices par R. de Guyencourt ; canton d'Hornoy et d'Oisemont, notices par A. Janvier ; canton de Corbie, notices par H. Josse. — In-4°, Paris, Picard.

Plancouard (L.). — Monographie de l'église d'Arthies. — In-8°, Versailles, Cerf.

Poinsot (L.). — Note sur une statue de saint Jean-Baptiste découverte en 1898 dans l'église de Rouvres. — In-8°, Paris, Leroux.

Quarré-Reybourbon (L.). — La peste a Lille en 1667 et la confrérie des charitables de Saint-Éloi de Béthune. — Broch. Lille, Quarré.

Recherches sur les pèlerinages manceaux. Notices sur tous les pèlerinages connus, anciens, modernes et contemporains du diocèse du Mans, par un pèlerin manceau. — In-8°, Le Mans, Roulier.

Riat (G.). — Les villes d'art célèbres. — Paris.

Rochemonteix (A. de). — Les églises romanes de l'arrondissement de Mauriac. — In-8°, Paris, Impr. Nationale.

Rotier. — Études historiques sur le clocher et les cloches de la cathédrale de Blois, dans les *Annales de l'Est*, 1899, n° 4.

* Rouaix (Paul). — Histoire des Beaux-Arts en trente chapitres. — 2 volumes in-8° carré contenant 490 gr. Paris, H. Laurens.

Broché, 15 fr. ; relié, 18 fr.

Rouanet (Léo). — Sculptures en bois au Musée de Valladolid, dans la *Revue des Revues*, 1900. In-8°, Paris, Davy.

Rouvier (Fréd.). — Les grands sanctuaires de la Très Sainte Vierge en France— In-folio, 44 pl. et 300 gr. Tours, Mame.

Saint-Nicolas de Tolentin ; sa vie, ses miracles, son culte. — In-16, Paris et Lyon, Delhomme et Briguet.

Sallustien (Joseph). — Quelques églises romanes du Gard, dans le *Bulletin monumental*. 1899, n° 2.

Saunier (Ch.). — L'ancienne église Saint-André-des-Arcs, dans le *Parisien de Paris*, n° 82 (1898).

Stein (H.). — L'architecture du chateau de Romorantin. — In-8°, Caen, Delesques.

Soil (E. de). — La tapisserie de Judith et Holopherne de la cathédrale de Sens. — Broch. Caen, Delesques.

Thiollier (W.).— L'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice (Loire), dans le *Bulletin monumental*, n° 2, 1900.

Le même. — Objets mobiliers anciens existant dans les églises du canton du Chambon-Feugerolles (Loire). — In-8°, de 8 pp. et 4 pl. Paris, Plon-Nourrit.

Thuasne (Louis). — François Foucquet et les miniatures de la cité de Dieu de Saint-Augustin, dans la *Revue des Bibliothèques*, 1898, pp. 33-57.

Tradition (La) au pays Basque. Ethnographie, Folk-Lore ; Art populaire ; Histoire ; Hagiographie. — In-8°, avec grav. et musique. Paris, Gougy.

* Ubald d'Alençon (P.).—Comptes de ménage de Jeanne de Laval, dans l'*Anjou historique*, 1900, pp. 394-406.

Urseau (L'abbé). — Le tombeau de l'évêque Hardoin de Bueil, a la cathédrale d'Angers. — In-8°, et pl. Paris, Imp. Nationale.

Le même. — Les restes du roi René et d'Isabelle de Lorraine, et le tombeau d'Ulger a la cathédrale d'Angers. — In-8°, 12 p. avec fig. Paris, Impr. Nationale.

Le même. — Découvertes archéologiques a Angers. — In-8°, avec fig. Angers, Germain et Grassin.

Vachez (A.). — Les peintures murales de l'ancienne Chartreuse de Sainte-Croix-en-Jarez (Loire). — In-8°, Paris, Picard.

Vaury (L.). — Le Protestantisme et l'Art. — In-8°, Montauban, Granié.

Vierges noires, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 7, 22, 30 août 1899.

* Waresquiel (Marguerite de). — Le Bienheureux Humbert de Romano, cinquième Général de l'Ordre des Frères Prêcheurs [1].

Allemagne.

Bezold (G. von). — Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, conservé a Wechselberg (Bronze du XIIIe S.), dans *Anzeiger des germanischen National Museums*, 1899, n° 6.

Le même. — Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Danemark. — In-8°, 340 fig. et 7 planches. Stuttgart. A. Bergsträsser.

Buchkremer (Joseph). — Le trône royal de la chapelle palatine d'Aix, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XXI.

Crnologar (K.). — L'église de Saint-Pierre a Dvor et l'église de Zavoglje (Carniole), avec 1 plan, dans *Mittheilungen der K. K. central Commission*, 1899, fasc. 3.

Dolberg (Ludwig). — Les reliques de la vraie croix au monastère Sainte-Croix de Rostock. dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und dem Cistercienser Orden*, nos 2, 3, 1899.

1. Se vend au profit des Œuvres dominicaines, 222, faubourg St-Honoré, Paris, 1901.

Friedrich Endl (O.-S.-B.). — L'ART DANS LES MONASTÈRES D'ALTENBURG (fin), dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und dem Cistercienser Orden*, 4e trimestre 1899.

Forrer (R.). — ORNEMENTS DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE A CORDES AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE, dans *Kunst und Kunsthandwerk*, 1899, fasc. 7.

Furtwangler (Adf.). — UEBER KUNSTSAMMLUNGEN IN ALTER UND NEUER ZEIT, Festrede. — In-4°, Munchen, G. Franz.

Gerlich (K.). — LA COLLECTION D'ARMES DU CHATEAU ARCHIÉPISCOPAL DE CHROPIN (Moravie), dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 1899, 3e fasc.

Graeven (H.). — DIPTYQUE D'IVOIRE BYZANTIN, CONSERVÉ A LA GRUNE GEWOELBE DE DRESDE, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 7.

Grandidier. — NOUVELLES ŒUVRES INÉDITES. III. ALSATIA SACRA OU STATISTIQUE ECCLÉSIASTIQUE ET RELIGIEUSE DE L'ALSACE AVANT LA RÉVOLUTION. AVEC DES NOTES INÉDITES DE SCHŒPFLIN. — Grav. in-8°. Colmar, H. Hüffel.

Grösser (M.). — ŒUVRES D'ART CONSERVÉES DANS LES ÉGLISES ET CHAPELLES DE GUTARING (Moravie), dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 1899, fasc. 3.

Hager (G.). — LA CHAPELLE SAINT-MICHEL A RATISBONNE, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 6.

Hanvillier (Ernst). — LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG, PAR LE CHANOINE DACHEUX, dans *Litterarische Rundschau*, octobre 1899.

Haupt. — LE MAÎTRE-AUTEL SCULPTÉ DE WITTING (SCHLESWIG-HOLSTEIN), dans *Zeitschrift für christliche Kunst*. 2e tr. (XIIe an., 1899).

HISTOIRE DE LA STATUE MIRACULEUSE DU SAINT ENFANT JÉSUS DE PRAGUE, dans la *Gerbe d'honneur et de gloire au saint Enfant Jésus de Prague*, février 1900.

Hofer (H.). — L'ART ET LES EFFORTS ARTISTIQUES DES CISTERCIENS, DANS LES PAYS RHÉNANS (suite), dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und dem Cistercienser Orden*, 4e trimestre 1899.

Kisa (Ant.). — DIE ANTIKEN GLASER DER FRAU MARIA VOM RATH. GEB. STEIN, ZU KÖLN. — In-4°, et 33 pl. Bonn, Georgi.

Knapp (Fritz). — PIERO DI COSIMO; SEIN LEBEN UND SEINE WERKE. — In-4°. Halle, W. Knapp.

Kralik (R. v.). — LA PERSONNIFICATION DANS L'ART ANTIQUE ET DANS L'ART CHRÉTIEN, dans *Die Kultur, Zeitschrift für Wissenschaft, Litteratur und Kunst* (Wien und Stuttgart), fasc. 1, 1900.

Kronthal (Le dr Paul). — LEXIKON DER TECHNISCHEN KUNSTE. — In-8°. Berlin, G. Grote.

LA CROIX DE GIL VICENTE (1534) CONSERVÉE A LA CATHÉDRALE DE GUIMARÈS (PORTUGAL), dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, sept. 1899.

Lemmens (P. Leonh. O. S. F.). — DAS KLOSTER DER BENEDIKTINERINNEN AD SANCTAM MARIAM ZU FULDA. — In-8°. Fulda, Fuldaer Actiendruckerei.

Loger. — L'ANCIENNE ABBAYE BÉNÉDICTINE DE THOLEY, dans *Studien und Mittheilungen aus d. Benedictiner und Cistercienser Orden*, 2e trimestre 1899.

Lueken (W.). — MICHAEL. EINE DARSTELLUNG UND VERGLEICHUNG DER JUEDISCHEN UND DER MORGENLAENDISCH CHRISTLICHEN TRADITION VOM ERZENGEL MICHAEL. — In-8°, Goettingen Vandenhoeck et Ruprecht.

Marchand (J.). — LE TOMBEAU DE SAINTE URSULE DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-URSULE A COLOGNE, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année (1899), fasc. 4, 6.

Minkus (F.). — LE CHRIST PLEURÉ PAR SES DISCIPLES ET LES SAINTES FEMMES, GROUPE EN BOIS SCULPTÉ DU XVe SIÈCLE AU MUSÉE DE LINZ, dans *Mittheilungen der K.-K. Central Commission*, t. XXVI (1900), 2e fasc.

Reymond (Marcel). — LA SCULPTURE DE TOSCANE, ÉTUDE CRITIQUE PAR W. BODE, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, t. XXI. fasc. 1.

Roettischer (A.). — DIE BAU- UND KUNSTDENKMAELER DER PROVINZ OSTPREUSSEN. VII: KÖNIGSBERG (VII-395 p. av. fig.; 4 pl. et 2 plans). VIII: AUS DER KULTURGESCHICHTE OSTPREUSSENS. NACHTRAEGE (VII-126 et 81 p. av. fig. et pl.). — Königsberg, Teichert.

Schmiz (W.). — L'ABBAYE DES BÉNÉDICTINS DE SAINT-MATHIAS DE TRÈVES, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIIe année, 12e fascicule.

Tikkanen (J.J.). — DIE PSALTER ILLUSTRATION IM MITTELALTER. — In-4°, Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Weise (Arthur). — BALDASSARE PERUZZIS. — Leipzig, Hiersemann.

Wolfflin (Hein.). — DIE KLASSISCHE KUNST. EINE EINFUHRUNG IN DIE ITALIEN RENAISSANCE. — Gr. in-8°.

Wrangel (Ewert). — INFLUENCE DES MOINES CISTERCIENS SUR L'ARCHITECTURE MÉDIÉVALE EN SUÈDE, dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und dem Cistercienser Orden*, 4e trimestre 1899.

Angleterre.

Allan Marquand. — LES VITRAUX DE DEUX FENÊTRES DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE (Donatello, et Ghiberti ou Paolo Ucello), dans *American journal of archaeology*, 2e sér., t. IV, 2e cahier, 1900.

Italie.

Beltrami (L.) — Le tombeau de saint Pierre martyr, œuvre de Giovanni di Balduccio de Pise (1338) a la basilique de san Eustorgio a Milan, dans *Emporium*, mars 1901.

Cré (L.). — L'Éléona et autres sanctuaires de Jérusalem, reconnus a Rome dans la mosaïque du IVe siècle de Sainte-Pudentienne, dans la *Terre-Sainte*, 15 février et 1er mars 1901.

Ghirardini (Gherardo). — L'archeologia dell'arte in Italia; prolusione al corso d'archeologia. — In-8°, Verona, Drucker.

Labanca (B.). — La storia dell'arte cristiana ed il libro La Madonna di a. Venturi, dans *Rivista politica e litteraria*, 1er octobre 1899.

Reymond (Marcel). — La sculpture florentine, seconde moitié du XVe siècle. — In-4°. Florence, Alinari frères ; Paris, Laurens.

Savini (F.). — Il tesoro e la suppellettile della cattedrale di Teramo nel sec. XV, dans *Archivio storico Italiano*, XXIV (1899), 3.

Strazzulla. — Un diptyque siculo-byzantin a Cefalu, dans *Romische Quartalschrift*, 2e et 3e trimestres 1899.

* Supino (J.-B.).—L'Arte di Benvenuto Cellini. — Florence, Alinari.

Verrotti (Ign.). — Rassegna della mostra dell'arte medioevale pugliese per la provincia di Bari all'esposizione di Torino del 1898 e considerazioni.— In-8°, et 9 pl. Torino, Tip. degli Artigianelli.

Espagne.

Gestoso y Perez (José). — Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII, al XVIII inclusive. T. I. In-4° Seville, Andalucia moderna,

Lamperez y Romea (V.). — Les catedrales espanolas, dans *Espana Moderna*, janvier 1900.

Paz (Julian). — El monasterio de San Pablo de Valladolid. — In-8°. Valladolid, dans *Cronica mercantil*, 1898.

* Serrano Fatigati(D. E).—Iglesias espanolas del santo sepulcro, la vera cruz y eunate, dans *La Ilustracion espanola y americana*, n° 13, 1900.

* Le même.— Segovia. porticos de sus iglesias romanicas,dans *La Illustracion espanola y americana*, n° 20, 1900.

Suisse.

Angst. — Le vitrail de 1522 du Musée d'art industriel de Hambourg (Corporation de Dalwil), dans l'*Indicateur d'Antiquités suisses*, 1899, n° 1.

Russie.

Schmidt (James von). — Die Altare des Guillaume des Perriers und verwandte Werke : ein Beitrag zur Geschichte der römische Quattrocentoplastik. — In-4°, St. Petersburg, Jossé.

Sumtsov (N. F.). — Leonardo da Vinci. — In-8°, Khartov, Impr. de la Société d'édition.

Belgique-Hollande.

Barbier (Victor). — Le couvent des Dominicains de Namur (1649-1797).— In-8° de 173 pp. Namur, Douxfils.

Destrée (Joseph). — L'industrie de la tapisserie a Enghien et dans la seigneurie de ce nom. — In-8° de 52 pp. et 3 pl. Enghien, Spinet.

Habets (J.) et Flament (A.-J.-A.). — De Archieven van het kapittel der vorstelijke rijksabdij Thorn. — 2 vol. in-8° et un atlas. Limbourg, La Haye.

* Meirsschaut(Pol.).—Les sculptures en plein air a Bruxelles. — Un vol. in-8° de XVI-212 pp. illustré de 121 photogravures en teintes variées. Brugland, Bruxelles. — Prix : fr. 7,50.

Moerman (L.).— Hôtels de ville et beffrois de Belgique. — In-folio, 23 eaux-fortes avec textes, Bruxelles, Havermans.

Pholien (F.). — La Verrerie au Pays de Liége. Étude rétrospective. — In-8°, de 198 pp. (Nombreuses illustrations.) Liége, A. Bénard.

Van Assche (A.). — Recueil d'églises du moyen age en Belgique. Monographie de l'église Saint-Nicolas a Gand. — Un volume in-8° de 26 pages et 15 planches dont 4 doubles. A. Siffer, à Gand. Prix : 25 fr.

Vos (Le chan.). — Les paroisses et les curés du diocèse actuel de Tournai. — Tom I, II, III, Doyennés de Tournai. — Antoing, Ath, Belœil.

Chronique. SOMMAIRE : CHANT GRÉGORIEN. — MONUMENTS ANCIENS. SOLESMES. — NOUVELLES.

Chant grégorien.

On lit dans le *XXe Siècle*.

Rome, le 14 juin 1901.

PARMI les différentes questions qui s'agitent à Rome, il en est une qui mérite d'être traitée spécialement à cause de la tournure qu'elle prend actuellement et de son importance : c'est la question de la restauration du chant ecclésiastique.

Sans revenir sur l'histoire du monopole concédé à M. Pustet pour son édition médicéenne, on sait que ce privilège avait soulevé de nombreuses réclamations, surtout en France. Les Français ne voulaient pas être, sur ce point, tributaires de l'Allemagne. Le décret *Quod Sanctus Augustinus*, rendu par la S. Congrégation des Rites, à la date du 7 juillet 1894, après avoir fait l'historique de la question, concluait en ces termes : « La Congrégation laisse aux Ordinaires la liberté de conserver le chant dont se servaient leurs Églises, mais elle les exhorte fortement, en vue d'opérer l'unité dans le chant, à adopter l'édition de Pustet. Elle ne leur fait pas pourtant une obligation formelle de cette adoption. »

La question ainsi posée était, par là même, pratiquement résolue, car le chant de Pustet s'imposait forcément aux évêques, désireux de suivre en cette matière les désirs du Souverain Pontife sans se contenter d'obéir seulement à ses ordres.

C'est vers cette époque que commença, en France, une forte campagne. Un laïque, instruit comme un bénédictin, très au courant de toute cette question, groupa dans une action commune les industries du livre. Des mémoires furent rédigés, présentés à la Chambre, et le ministère des affaires étrangères en saisit la Secrétairerie d'État. A tort ou à raison, — c'est une chose sur laquelle je ne veux point me prononcer — M. Lefebvre de Béhaine, ambassadeur de France à Rome, fut accusé sinon de complicité, au moins de combattre mollement le monopole Pustet. L'homme qui conduisait cette campagne, — M. Bourgeois était alors ministre, — résolut de frapper un grand coup. Par le moyen d'un député connu, M. Jourdan (de La Lozère), il fit faire une interpellation à la Chambre française sur les agissements de l'ambassade à Rome, à propos de cette question. M. Bourgeois, le jour même de l'interpellation, fit mander M. Jourdan et lui demanda de retirer son interpellation, l'assurant que toute satisfaction lui serait donnée et que M. de Béhaine quitterait l'ambassade. C'est en effet ce qui fut fait. M. de Béhaine dut demander sa mise à la retraite et c'est une question de musique sacrée qui a enlevé à Rome un ambassadeur qui avait eu, jusque-là, le rare talent de se faire bien agréer du Souverain Pontife, qui l'estimait hautement, et d'avoir représenté pendant douze ans la France à Rome. Preuve, évidemment, que le quai d'Orsay était content de ses services.

La secrétairerie d'État dut alors déclarer officiellement à l'ambassadeur de France que le monopole Pustet, qui expirait en 1901, ne serait pas renouvelé. C'était une première victoire.

Si le chant de Pustet avait été si favorablement accueilli, c'est qu'il reproduisait l'édition médicéenne, qui était l'œuvre de Pier-Luigi de Palestrina. Rien que ce nom suffisait à faire son éloge. Mais voilà que Mgr Respighi, cérémoniaire pontifical, publie des brochures qui démontrent, en s'appuyant sur des documents inédits, que jamais Pier-Luigi de Palestrina n'a collaboré, même de loin, à l'édition médicéenne. Le fondement scientifique de cette édition venait donc à lui manquer complètement.

D'autre part, Dom Pothier avait, depuis une dizaine d'années, commencé ses études sur les mélodies grégoriennes. Ne s'attachant à aucune édition connue, il remontait aux sources, fouillait les plus anciens manuscrits de chant, ceux de Saint-Gall entre autres, qui sont du IXe siècle, et arrivait, comme conséquence de ces confrontations, à une notation qui s'approchait aussi complètement que possible de celle de saint Grégoire, si elle n'était point la mélodie grégorienne pure. Il y avait donc lutte entre l'édition médicéenne, ou de Pustet, et les grégoriens.

Le chant de Solesmes ne pouvait avoir la faveur de la Congrégation des Rites, liée qu'était celle-ci par les brefs précédents accordés à Pustet. Aussi, le cardinal Pitra eut toutes les peines du monde à obtenir un bref en faveur de Dom Pothier. A peine l'avait-il en sa possession, que, quatre jours après, le cardinal Bartolini, alors préfet des Rites, obtenait une nouvelle lettre dans laquelle le Souverain Pontife déclarait qu'en louant le travail des Bénédictins, il n'avait nullement entendu recommander leur édition, et que les décrets des Rites qui régissent la matière conservaient toute leur vigueur.

Nous sommes ainsi arrivés au 1er janvier de l'année 1901, date à laquelle cessait officiellement le monopole Pustet. Celui-ci était terminé, mais le décret *Quod sanctus Augustinus*, précédemment cité, qui exhortait les évêques à adopter la notation de Pustet, subsistait encore. C'était, au fond, le monopole sous une forme plus adoucie.

Les industries du livre à Paris s'émurent de nouveau de cette situation qui pouvait priver une classe importante de travailleurs d'une source non indifférente de bénéfices. Une grande maison de librairie catholique, voyant que les éditions dont on se servait en France étaient épuisées, résolut de s'occuper d'une nouvelle édition des livres de chant. Elle voulait la faire suivant la méthode des bénédictins, avec l'aide de Dom Pothier, et en appelant tous les savants qui se sont occupés des mélodies grégoriennes à une dernière refonte de ces études, pour arriver à une édition scientifiquement aussi exacte que possible. Toutefois, avant de se lancer dans cette entreprise considérable, il fallait s'assurer si le Souverain Pontife verrait avec plaisir ce mouvement de retour à la tradition, et s'il agréerait l'usage que les éditeurs catholiques feraient de la liberté qui leur serait laissée. On ne pouvait détruire le décret *Quod Sanctus Augustinus*, mais le Souverain Pontife pouvait en annuler pratiquement l'effet, en déclarant qu'il voyait d'un œil favorable ce retour aux vieilles mélodies qui avaient soutenu et fortifié la foi de nos pères.

Un premier pas dans ce sens a été fait récemment par la publication du bref aux Bénédictins de Solesmes. Différentes influences ont bien fait remanier ce bref pour en diminuer l'importance, mais enfin le Pape y affirme nettement la liberté du chant et loue ceux qui cherchent dans l'antiquité liturgique les sources les plus pures de la mélodie grégorienne.

Ce premier mouvement vient d'être suivi de deux faits significatifs. Le cardinal Vaughan avait installé dans sa cathédrale de Westminster des bénédictins de l'abbaye de Solesmes. Naturellement, ils chantaient le grégorien,

et le cardinal voulait étendre cette mesure à tout son archidiocèse, mais la prudence l'avait jusqu'ici retenu. Ayant consulté à ce sujet le cardinal Respighi, vicaire de Sa Sainteté, celui-ci répondit que le Souverain Pontife, dans le bref aux bénédictins de Solesmes, confirmait de nouveau la liberté, et que le cardinal était parfaitement libre d'employer une notation qui venait d'être publiquement louée par le Souverain Pontife.

***

Le cardinal Gibbons se trouvant récemment à Rome dans une séance qu'on donna en son honneur au Collège Américain du Sud, les élèves chantèrent devant lui plusieurs morceaux de chant grégorien suivant la méthode de Dom Pothier. Le cardinal fut enthousiasmé de ces mélodies, et, dans sa réponse aux discours qui lui avaient été adressés, il annonça sa résolution d'introduire le chant grégorien des Bénédictins dans son grand séminaire de Baltimore. Cette mesure est évidemment le prodrome de l'extension de ce chant à tout son diocèse, et quand on réfléchit à la grande popularité dont jouit ce cardinal aux États-Unis, il est à croire que le mouvement dont il se fait l'initiateur aura de nombreux imitateurs dans les 80 diocèses qui se partagent la grande république.

Les Français cependant demandent autre chose que le bref de Solesmes. Les industries du livre veulent du travail, et, s'étant agitées une première fois, elles voudraient de nouveau forcer la main aux pouvoirs publics pour obtenir une solution, non plus officieuse, mais officielle, à des réclamations qu'elles croient d'une absolue légitimité. Une interpellation est préparée pour être présentée à la Chambre française et faire protéger le livre par une déclaration officielle du Pape attestant que la France peut imprimer tel chant qui lui plaira et que le monopole, maintenant terminé de Pustet, ne la lie plus en quelque manière que ce soit. Le Pape n'a pas intérêt à ce qu'une pareille question soit déférée à la Chambre, surtout en ce moment où des luttes autrement graves, grosses de bien plus douloureuses conséquences, attirent toute son inquiète sollicitude. Si l'on en croit les bruits qui circulent, le Souverain Pontife, qui s'est exclusivement réservé cette question, publierait sous peu un document qui donnerait toute satisfaction aux maisons catholiques d'éditions, et leur assurerait la liberté.

Tel est actuellement l'état de cette question, qui n'intéresse pas seulement la France, mais tous les pays, car la liberté proclamée pour un éditeur est par là même promulguée pour tous ; et ce sera partout une noble émulation pour puiser aux meilleures sources le chant traditionnel de l'Église. On fêtera solennellement en 1904 le quinzième centenaire de la mort de saint Grégoire le Grand, et la meilleure manière d'honorer le grand Pape est d'étendre l'étude et l'exécution des mélodies dont il est l'auteur. Elles sont à l'ensemble de la liturgie ce que la fleur est à l'arbre et le parfum au fruit.

D'autre part, la *Croix*, en publiant le bref du Saint Père à Dom Delatte, l'a fait précéder des réflexions suivantes :

Les savants travaux de Dom Pothier ont opéré, nos lecteurs le savent, une véritable révolution dans le chant liturgique, mais révolution qui, à l'encontre des autres, ne pouvait amener que de bons résultats.

Depuis longtemps on avait perdu l'intelligence de ces vieilles mélodies grégoriennes, le déchant et le mauvais goût des liturgies jansénistes du XVIIIe siècle avaient absolument relégué aux rangs des énigmes les pages de nos vieux manuscrits.

Aussi, les éditions de chant publiées alors furent pitoyables. Embarrassés des « neumes » qu'ils ne savaient comment traduire, les éditeurs sabraient à tort et à travers, retranchaient là, ajoutaient ici, suivant leur caprice. Du rythme qui est l'âme de la musique, il n'en était plus question, et on en vint à ne voir dans les mélodies anciennes qu'un chant à notes égales, lourd, sans âme, sans vie, exécuté par d'âpres gosiers qui semblaient devoir s'épuiser sur chaque note.

Les éditions publiées en France dans le XIXe siècle n'eurent pas beaucoup plus de mérite, sauf celle de la Commission de Reims qui se rapprochait plus consciencieusement des manuscrits. Mais cette édition elle-même n'en était que plus indigeste parce qu'elle ne donnait pas les règles d'exécution.

Ce fut le grand mérite de Dom Pothier de rechercher dans les livres anciens les mélodies telles qu'elles étaient sorties de l'âme de leurs auteurs. Il exhuma des vieux traités du moyen âge les règles d'exécution dont la trace était perdue.

On hésita d'abord, mais la pureté des mélodies, le rythme qui leur donne une âme eurent vite raison des objections. Il fallut se rendre. Sans doute, le dernier mot n'est pas encore dit ; de tel ou tel perfectionnement dans l'interprétation surgiront de nouvelles découvertes. La méthode est susceptible de progrès.

Mais déjà les preuves historiques, les preuves techniques sont surabondantes pour rendre indiscutable le système du savant Bénédictin. Aussi, les controverses vinrent moins du côté des artistes compétents que du côté des liturgistes à outrance.

Peu avant l'apparition du graduel bénédictin, l'éditeur catholique Pustet de Ratisbonne avait reçu du Saint-Siège le privilège d'être l'éditeur officiel des livres du culte. Un décret postérieur avait prescrit de n'imprimer dans le missel que le chant de Ratisbonne. On se retrancha derrière ce caractère officiel pour écarter l'édition bénédictine devant l'édition prétendue obligatoire ; mais les mélodies grégoriennes s'imposaient d'elles-mêmes. Le privilège temporaire de l'éditeur Pustet est depuis quelque temps périmé et n'a pas été renouvelé. Le chant de Dom Pothier s'est propagé depuis en toute liberté et a été admis dans nombre de Séminaires et d'Ordres religieux.

Le dernier bref de S. S. Léon XIII adressé à Dom Delatte, daté du 17 mai dernier, en même temps qu'il est le digne couronnement des efforts des Bénédictins pour la restauration du chant traditionnel, précise la liberté laissée à tout effort « en vue de nouveaux résultats à obtenir dans cette science ou dans cet art, pourvu qu'on sauvegarde la charité mutuelle, la soumission et le respect qui sont dus à l'Église. »

Il ne sera plus permis de dire désormais (ce fut jadis une objection courante) que l'exécution des mélodies est presque impossible, car les ouvrages publiés par les Bénédictins « sont désormais répandus au grand jour et sont dans beaucoup d'endroits d'un quotidien usage ». Enfin, comme on le voit dans le texte lui-même du Bref, le Pape fait ressortir la grande puissance, le mérite merveilleux de ces mélodies.

Nous sommes sûr que ce chant se répandra bien davantage et que nous entendrons enfin dans nos églises de vraies mélodies ayant un sens, un rythme et un chant qui parlent à l'âme et au cœur.

Monuments anciens.

A la suite d'une visite faite à Angers par M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, ont été classés parmi les monuments historiques le logis Barrault (musée actuel d'Angers), les ruines de l'importante abbaye Toussaint, célèbres par leurs voûtes hardies, originales et typiques, si pittoresques dans leur vêtement de verdure qu'on en fait présentement un parc public, et l'ancienne église Saint-Martin, occupée actuellement par le dépôt des tabacs.

Dans sa dernière séance, la *Société des Amis des monuments* s'est occupée de deux questions qui, pour le moment, intéressent vivement l'opinion publique. D'abord, elle a tenu à renouveler les protestations qu'elle avait déjà maintes fois élevées contre toute altération du palais de la place de la Bourse, et elle a exprimé le vœu que l'Administration de la Ville et le Conseil municipal reviennent sur les décisions qu'ils ont déjà prises à ce sujet. Puis, à propos de la question des remparts d'Avignon, elle a décidé de transmettre à M. le ministre de l'Intérieur, président du Conseil, la protestation suivante :

« La Société, pénétrée des intérêts de l'art et de l'histoire de la France, proteste contre toute démolition de l'enceinte d'Avignon, démolition qui violerait le droit de propriété indiscutable de l'État et serait pour toutes les municipalités de France le pire des exemples. »

La démolition d'une grande partie des remparts d'Avignon vient, en effet, d'être décidée entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (qui, l'an dernier, se déclarait « résolu à s'opposer par tous les moyens légaux à toute mesure tendant à l'exécution de ce projet ») et la municipalité d'Avignon, avec l'agrément de la Commission des Monuments historiques.

C'est là, remarque le *Courrier de l'Art*, une violation flagrante de la loi, *qui ne permet pas à l'État d'aliéner quoi que ce soit de son domaine, sans y être autorisé par un acte législatif.*

Sur l'intervention de la Commission du Vieux-Paris, on va procéder à la restauration de la belle verrière de Saint-Germain-l'Auxerrois représentant l'*Incrédulité de saint Thomas.*

Une proposition ayant pour objet la création d'une Commission archéologique du département de la Seine, vient d'être soumise au Conseil Général. Cette commission, analogue à celle du Vieux-Paris dont les travaux sont limités à la Ville de Paris même, permettrait dans certains cas d'agir plus facilement dans toute l'étendue du département de la Seine, où la Commission du Vieux-Paris, rencontre parfois des mauvais vouloir. Cette Commission départementale serait divisée en quatre sections comprenant chacune vingt membres. Quinze membres seraient choisis parmi les archéologues locaux et les artistes désignés par le préfet de la Seine ; les cinq derniers membres seraient pris parmi les membres de la Commission du Vieux-Paris. M. Mithouard, auteur de cette proposition, après l'avoir développée dans la séance du Conseil de mercredi, a obtenu qu'elle fût renvoyée à l'administration pour y être sérieusement étudiée.

***

La Commission royale des monuments de Belgique a appelé l'attention sur la curieuse église de Forest, qui a failli faire place à une neuve, mais qu'il importe de conserver.

On a classé l'église de Sensenruth (Belgique), qui remonte au XVe siècle ; ses fenêtres ont des meneaux d'un tracé original ; elles gardent un panneau de vitrail du XVIe siècle ; la base des fonts remonte à l'époque romane ; ils étaient à support central accosté de quatre colonnes ; un morceau de la cuve est encastré dans le mur à l'extérieur, de même qu'à Lessines.

M. l'abbé P. Daniels a décrit dans un rapport adressé à M. le Gouverneur de la province de Limbourg, les peintures murales qu'il a découvertes dans l'église de Zepperen. Elles sont de 1509, et représentent le Jugement dernier. Les murs de l'église étaient polychromés « d'une manière systématique ».

Des peintures murales ont été naguère découvertes dans l'église de Wuestwezel (Anvers). Signalons que cette église a gardé la croix triomphale, reléguée dans la tour ; encore une à remettre en place.

A Alost aussi (église St-Martin) ont été mises à nu des fresques décorant la voûte du pourtour du chœur ; elles datent du XVIe siècle.

L'église d'Havré (Mons), encore gothique, date de la seconde moitié du XVIe siècle ; elle est digne d'une bonne restauration ; on va y pourvoir.

L'église d'Hoegard (Brabant) du XVIIIe siècle, a été classée dans la 3me catégorie des monuments. Elle garde des fonts romans. Elle est accostée d'un intéressant presbytère de l'époque Louis XV, un type également classé.

La Commission des monuments s'est intéressée aux restes de l'abbaye des Dames Nobles de Herckenrode (Limbourg). On y voit un vaste porche d'entrée du XVe siècle, surmonté d'un clocheton original, type superbe du style liégeois.

L'abbaye a été détruite lentement, sans nécessité. Les démolisseurs, pris de scrupule, ont épargné une ravissante cage d'escalier, à voûte rampante, du XVe siècle. On pourrait sauver ce qui reste en l'affectant à une école agricole.

Après avoir restauré le chœur de la belle abbatiale de Lisseweghe, on va s'occuper de ses trois nefs, qui ont été grattées. On rétablira les arcatures décorant les murs des bas-côtés ; on couvrira le vaisseau d'un plafond en bois.

La vaste abbatiale de Saint-Hubert, à cinq nefs, est aussi en voie de restauration. C'est un des plus majestueux vaisseaux de la Belgique.

L'Hôtel-de-Ville de Looz, qui date de 1680, réclame une restauration. L'église de cette localité remonte à l'époque romane, mais elle est moderne, la tour est ogivale ; on garde les restes d'un ancien cloître ; elle va être classée.

Solesmes.

OUS avons entretenu jadis nos lecteurs de l'érection de l'abbaye de Solesmes ;(que leurs pieux habitants vont peut-être devoir quitter pour l'exil, grâce à la liberté large dont jouissent présentement les sujets de la République française) (1) dont nous avons donné le plan, d'après le dessin de deux architectes de ce remarquable monument, le R. P. Dom Mellet et M. Mellet, architecte à Rennes. Ce dernier est aujourd'hui Vice-Président de la Société des architectes de Rennes; son aîné, le moine, en est membre honoraire. Voici ce qu'on lit à ce sujet dans l'*Architecture*, n° 26.

Une partie de ce monastère subsistait, consistant en d'assez grands corps de bâtiments construits sous Louis XIV. Nos confrères y ont ajouté, sur un plan réellement magistral, des constructions considérables et une église, tous ouvrages traités dans le style des premiers temps du moyen-âge. Il leur avait sans doute semblé, à eux-mêmes et à la communauté dont ils étaient les architectes, qu'une religion aujourd'hui consacrée par la foi des multitudes de générations qui se sont succédé dans le monde entier et sur notre sol de France, depuis près de deux mille ans, appelait, pour l'habitation des membres de l'un de ses ordres monastiques les plus anciens et les plus illustres, la réalisation d'une manière d'art confinant à son origine, manifestement éclose du pur sentiment qu'elle a créé, et répondant à son idéal avec des intensités d'expression qui n'ont jamais été surpassées dans aucun des styles d'architecture inventés depuis cette époque lointaine.

Nous devons dire, quoi qu'il en soit, que cette résurrection des formes romane et ogivale a donné lieu à un édifice très remarquable, à coup sûr extraordinairement imposant dans la campagne où il est élevé.

Figurez-vous, tout près d'un petit village, sur une rive de la Sarthe, de hautes murailles épaisses, encore consolidées par des contreforts puissants, avec çà et là des baies géminées, sous des arceaux bas, ou bien des tours, des avant-corps, des nus de pierre tout unis d'une construction bien accusée, somme toute, un édifice ayant les apparences d'un de ces monastères fortifiés qui servaient de refuge aux familles des paysans d'alentour, en un temps troublé par des guerres continuelles.

A l'intérieur, ce sont des désirs d'air et de lumière, le souci d'une vie calme, paisible, recueillie, qui ont déterminé les formes des cloîtres tout à jour, des hauts réfectoires voûtés sur des colonnes trapues, des salles d'assemblée des religieux et de leurs cellules.

Les architectes ont d'ailleurs soudé à leurs ouvrages, avec une grande habileté, les constructions du temps de Louis XIV, traitées plutôt en façon de château rural, et ont parfaitement compris et rendu les quelques adjonctions de même style que nécessitaient les raccords. Ils ont encore imaginé des aménagements de détails en rapport avec les usages de la vie de notre temps, notamment une usine d'électricité, mais sans jamais perdre de vue la vérité, la sincérité, la pure loyauté de leur point de départ, sans rien sacrifier au piètre gothique de convention si souvent pratiqué aujourd'hui. La note d'art qu'ils ont réalisée est saine, dénote une élévation de pensée et de sentiment peu commune. Je prie ces messieurs, en recevant ce témoignage si moderne de l'estime de leurs confrères de la Société centrale, de croire à notre profond respect pour l'idée maîtresse qui les a guidés dans tous leurs travaux de l'abbaye de Solesmes.

(1) V. *Revue de l'Art chrétien*, années 1899, p. 135 et 1900, p. 160.

Nouvelles.

N comité vient de se constituer dans le but d'organiser l'an prochain, à l'École des Beaux-Arts, une exposition rétrospective, historique et technique de la gravure sur bois, envisagée au double point de vue de l'estampe et de l'illustration du livre ; il a pour président, M. Auguste Lepère, pour vice-présidents, MM. Henri Béraldi, Roger Marx et Jean Masson. Afin de donner à cette manifestation tout l'éclat qu'elle doit comporter, le Comité organisateur adresse un chaleureux appel aux amateurs possédant des estampes gravées en bois, du XVe à la fin du XVIe siècle, ou des livres à figures sur bois, français et étrangers. Le Comité acceptera avec reconnaissance les indications de nature à lui permettre de rendre aussi complète que possible l'exposition projetée. Toutes les communications doivent être adressées au siège social du Comité, 67, rue Sainte-Anne, chez M. Loys Delteil, l'un des secrétaires.

***

M. Sellier, membre de la Commission du Vieux-Paris, qui depuis quelque temps fait procéder à des recherches historiques dans les sous-sols d'une ancienne église, y a découvert récemment plusieurs sarcophages. Dans l'un d'eux se trouvaient de nombreuses pierreries cloisonnées

d'or, parmi lesquelles une broche mérovingienne et une agrafe en or ayant servi à un manteau royal de la même époque. Dans un autre sarcophage, M. Sellier a découvert quatre crânes, des débris d'ossements humains, des aiguières en bronze de l'époque gallo-romaine. Toutes ces trouvailles ont été envoyées au musée déjà établi chez M. Delaize, rue de la République.

⁂

Le bruit qui se fait depuis quelque temps autour de l'installation, au musée Guimet, des découvertes de M. Albert Gayet, et notamment de la présence parmi ces découvertes, des restes de Thaïs, chrétienne du IVe siècle, a attiré l'attention du cardinal-archevêque de Paris, Mgr Richard. D'après les pourparlers entre les représentants de Mgr Richard, M. l'abbé Audollant et M. Gayet, il semblerait résulter que la Thaïs du musée Guimet d'abord prise pour une célèbre courtisane est bien la Thaïs chrétienne du IVe siècle. Quant au Sérapion, qui fait partie aussi des découvertes dont il s'agit, il s'est élevé des doutes très sérieux sur son identité. Il a existé, paraît-il, au moins deux cent soixante-douze Sérapion qui ont été anachorètes.

⁂

La Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts vient de s'enrichir, grâce à la libéralité de la Direction des Beaux-Arts, d'une magnifique série de dessins originaux, exécutés par M. Gélis-Didot d'après les peintures décoratives françaises du XVIe au XVIIIe siècle. Cette collection, qui comprend 169 pièces en couleurs ou en noir, complète à souhait une suite plus ou moins nombreuse, conservée dans le même dépôt et reproduisant les chefs-d'œuvre de notre peinture décorative du XIe au XVIe siècle.

⁂

La collection d'objets d'art rapportée de Russie par le savant explorateur, M. le baron de Baye, et offerte par lui à la Ville de Paris, est depuis plusieurs jours exposée au musée Galliera. Une salle très artistiquement aménagée par le conservateur du musée, M. Ch. Formentin, lui est tout entière consacrée. On y voit groupés tous les échantillons, anciens et modernes, de l'art industriel russe, depuis les bijoux qu'on fabrique au Caucase jusqu'aux broderies exécutées par des paysannes de la Petite Russie.

⁂

Une découverte d'une grande valeur artistique a été faite à Venise dans l'église des Frari, qui renferme, parmi d'autres tombeaux, celui de Jacopo Marcello, le vainqueur de la bataille de Gallipoli, mort en 1484. En nettoyant le mur de l'église derrière ce tombeau, on a mis au jour une magnifique peinture à fresque représentant Jacopo Marcello à cette bataille, plus un grand nombre de soldats, de chevaux, de prisonniers de guerre, et un char triomphal. On attribue cette œuvre à Giovanni Bellini (plus connu sous le nom de Gianbellino) qui fut le réformateur de l'École vénitienne et le précurseur de Titien.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

44me Année. — 5e Série.

Tome XII (1e de la collection).

6me livr. — Novembre 1901.

Godefroid-Egide Guffens.

LE 11 juillet dernier est mort à Bruxelles l'artiste dont ma plume vient de tracer le nom. Il me semble opportun de lui consacrer un souvenir dans cette Revue: moins peut-être à cause de l'originalité et de l'envergure de son talent, mais parce que, par la pureté de sa vie et la noblesse de ses aspirations, il offre un modèle qu'il est bon de recueillir. On peut appliquer, dans une certaine mesure, à Guffens ce que, peu de temps après la mort d'Hippolyte Flandrin, — avec lequel son œuvre n'est pas sans analogie — on a écrit de ce dernier. « Sa vie n'intéressait pas seulement le progrès de notre art national, elle était aussi un bon conseil, une leçon pour tout le monde, depuis les jeunes artistes auxquels elle enseignait le dévouement passionné au devoir, jusqu'aux artistes plus avancés dans la carrière qu'elle pouvait rappeler à la bienveillance envers les rivaux, à la générosité envers les adversaires, et quelquefois au respect de leur propre indépendance [1]. »

Godefroid Guffens, — l'artiste, en vrai Flamand, signait Godfried, nom qui peut se traduire « la paix en Dieu », qui lui convenait de tout point — est né dans une condition voisine de la pauvreté, à Hasselt, le 22 juillet 1823. Cette ville, on le sait, est située à peu de lieues de Maes-Eyck où sont nés les deux frères qui en ont immortalisé le nom, et c'est dans cette même région qu'ont vu le jour Paul de Limbourg et ses frères, les admirables artistes qui, au service du duc de Berry, ont peint le chef-d'œuvre connu sous le nom de livre d'heures de la Bibliothèque de Chantilly. Guffens était donc l'enfant d'un sol qui a produit de très grands artistes et dont la fécondité ne semble pas épuisée. Son père, issu d'une des bonnes familles de la ville, avait perdu ses parents à l'âge de sept ans ; abandonné à lui-même, son éducation était ce qu'elle

1. *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, par le Victe Henri Delaborde. Notice biographique, p. 1.

avait pu devenir. Il s'était marié jeune, et pour subvenir à la subsistance de la famille qu'il venait de fonder, il établit une boulangerie.

Si le patrimoine était maigre, la bonne fée, qui sans doute avait été invitée à temps au baptême du premier enfant né de cette union, ne permit pas qu'il sentît les étreintes de l'indigence. Le père ne pouvait guère lui donner une éducation qu'il n'avait pas reçue lui-même, mais la maison qu'il habitait étant spacieuse, il en loua une partie à une dame du nom de Soiron, qui, dans l'appartement qu'elle occupait, ouvrit une école pour jeunes filles. La dame était instruite et de bonnes manières; son institut fut bientôt fréquenté par les jeunes personnes des meilleures familles de Hasselt. Voyant le jeune Godefroid un peu abandonné, attirée d'ailleurs par le caractère simple et aimable de l'enfant, elle le prit en affection, et bientôt commença son éducation en lui apprenant à lire et à écrire. Seul de son sexe, il fut admis à fréquenter la classe des fillettes ; il s'y trouva naturellement un peu en enfant gâté. La direction maternelle de la maîtresse et la société de ses petites compagnes exercèrent une influence durable sur le caractère doux et réservé du petit intrus. Voulant, de son côté, se rendre utile à l'établissement où il était si généreusement accueilli, il taillait les plumes des élèves, — à cette époque on ne connaissait pas l'usage des plumes métalliques, — et il crayonnait des dessins de broderie à leur usage. C'était la première clarté des vues de la Providence sur l'avenir de l'enfant.

Madame Soiron ayant reconnu ses dispositions pour le dessin, l'envoya à une école du soir tenue par un peintre décorateur qui passait pour avoir une bonne méthode d'enseignement. Conformément à l'usage suivi alors par toutes les académies, il mit le débutant au dessin des principes, c'est-à-dire qu'il lui fit crayonner les différentes parties du visage humain: pour son début Guffens eut à dessiner un œil ; il s'y mit avec un tel entrain que, longtemps avant la fin de la leçon, son papier était couvert d'une collection d'yeux, tous plus exacts les uns que les autres. Sa prestesse causa une révolution parmi les gamins qui, observant le nouveau venu, s'étaient, à son insu, groupés autour de lui. Quand le petit Godefroid s'en aperçut, il fut pris de confusion et n'osait lever la tête de dessus son papier. Dès ce moment, il fit de rapides progrès, tout en continuant à composer des dessins de broderies pour ses compagnes de la classe du jour.

Ce fut une de ces compositions qui lui gagna un protecteur, dont la générosité lui permit de suivre un enseignement d'ordre plus élevé, à l'Académie d'Anvers.

Le propriétaire du château de Herckenrode, tout proche de Hasselt, dont la fille était élève de Madame Soiron, M. Ulysse Claes, était un ami des arts : à cette époque, il se faisait un plaisir de recevoir chez lui les artistes les plus connus, notamment les musiciens. Servais, Vieuxtemps, Léonard, Blaes formaient le cercle de son choix ; un soir où ces messieurs se trouvaient réunis au château, la jeune fille de leur hôte travaillait à une broderie dont le dessin attira l'attention. On trouva le modèle excellent, décelant chez son auteur un véritable talent : lorsque la jeune personne fit connaître les débuts de l'enfant qui l'avait tracé, on fut unanime à croire que tous les indices annonçaient un artiste. Le projet d'envoyer le jeune dessinateur à l'Académie d'Anvers pour y faire des études en rapport avec ses dispositions surgit naturellement, et ce fut le maître de

la maison qui résolut de réaliser cette pensée.

Peu de temps après, M. Ulysse Claes, accompagné de son fils, voulut conduire lui-même Guffens, alors âgé de quinze ans, à l'Académie d'Anvers. Le 11 octobre 1838, ils montèrent ensemble dans la diligence qui les transporta à Louvain pour prendre le train d'Anvers, où ils arrivèrent dans l'après-midi. Ils descendirent à l'hôtel des Pays-Bas, fréquenté par les artistes et ils dînèrent le jour même avec Dekeyser, Leys et Godecharles, qui tous trois jouissaient déjà d'un véritable renom.

Guffens fut immédiatement admis à fréquenter l'atelier de Dekeyser, où se trouvaient une trentaine d'élèves, tous plus âgés que lui, tous plus avancés dans l'étude de l'art ; aussi les débuts lui semblèrent durs.

Mais à l'académie les places étaient occupées. Dans son désir d'y trouver admission, le nouveau débarqué s'y rendait chaque soir pendant trois semaines, mais revenait toujours tristement, n'ayant pu aboutir. Enfin M. Corr, professeur de la classe, touché de la persistance de Guffens et du chagrin que lui causaient ses déconvenues, demanda à un élève du nom de Jean Swerts, si, se gênant un peu, il ne pouvait lui céder la moitié de sa place. Swerts accéda de bonne grâce ; ce mouvement d'obligeante camaraderie fut le point de départ d'une amitié étroite et fidèle jusqu'à la mort. Elle aboutit en peu d'années à une collaboration des plus fécondes.

Guffens arrivait à Anvers au bon moment. C'était une époque de fermentation, d'enthousiasme, d'essor. C'était l'entrain de la jeunesse de la patrie et du renouveau de l'art. Le respect des traditions du passé illuminait les espérances de l'avenir. Dekeyser ouvrait l'horizon aux plus belles visions des jeunes, et les vieux étonnés avaient applaudi à ses débuts. Son atelier, nous venons de le voir, était encombré d'élèves. Guffens apprenait à y monter sa palette en même temps que Verlat, le brosseur merveilleux, le fougueux animalier. Un grand nombre de jeunes artistes qui ont marqué dans l'histoire moderne de l'école flamande, en étaient à leurs premiers essais. C'était l'époque des débuts de Leys qui fit école, de Joseph Lies, peintre excellent, quoique peu productif, du pieux et tendre Hendricx, le maître du chemin de la croix de Notre-Dame d'Anvers et de nombre d'autres peintres qui presque tous avaient ce qui s'est perdu depuis, des convictions, de l'ardeur au travail et le désir de reprendre la palette chatoyante de l'école flamande.

A tout cela se mêlait bien une certaine dose de romantisme qui devait bientôt se volatiliser et s'assagir. Guffens peignit alors son tableau « Rouget de l'Isle, chantant la Marseillaise » exposé à Paris en 1849, et acquis pour le Musée de Philadelphie ; en 1845, il avait déjà envoyé au Salon de Paris un saint Paul, et puis « une marchande de crevettes d'Anvers ». On voit qu'il s'essayait un peu à tous les genres, et dès le commencement les succès ne lui manquèrent point. Il fit plusieurs voyages à Paris, ce qui lui procura l'occasion de connaître Ary Scheffer dont il avait le talent en très haute estime ; dans la sincère admiration que lui inspiraient les œuvres religieuses du maître, il trouva peut-être des lumières pour la voie qu'il devait suivre lui-même. Aussi, tout en se faisant connaître dans les expositions du pays et de l'étranger, en peignant des tableaux de chevalet et des portraits, l'horizon des idées du jeune peintre s'élargissait, ses aspirations vers le but qu'il entrevoyait s'élevaient. Les conversations qu'il avait avec son ami Swerts,

étaient de nature à le fortifier encore dans le désir de donner un but déterminé à ses rêves d'avenir. Vers 1850, les deux frères d'armes, alors déjà en pleine possession des procédés techniques de leur art, fortifiés par quelques succès, mais avides de progrès, entreprirent en Allemagne et en Italie un voyage qui dura deux ans. Si naturellement leur enthousiasme pour l'art s'exalta à la vue des œuvres des grands maîtres du pays où fleurissent les orangers, et si dans mainte fresque ils puisèrent de précieux motifs d'étude, ils trouvèrent en Allemagne les peintres vivants dont les œuvres les stimulaient à un haut point. Grâce aux pages monumentales des Overbeck, des Cornelius, des Kaulbach, des Rethel et de beaucoup d'autres artistes aux grandes vues, il s'était produit un mouvement en faveur de la peinture monumentale, des fresques et de la décoration murale au moyen de compositions religieuses et historiques, qui impressionna vivement les deux flamands cherchant leur voie. Ayant une haute idée de la mission de l'art, ils voulurent s'inspirer des mêmes principes et résolurent, sans désavouer leur nationalité, sans faire violence à leur tempérament personnel, d'importer dans leur pays un art qui, en Allemagne, avait produit des œuvres dignes de leur admiration. L'esprit méditatif et l'intelligence très compréhensive de Guffens le portaient naturellement à voir les choses d'un point de vue que l'on ne pouvait taxer d'exclusivement professionnel.

Pour lui, comme pour son confrère, la peinture murale devait être pour le peuple, — et par ce mot ils comprenaient toutes les classes de la société, — une source d'édification, d'enseignement, de méditation, à l'église ; et, dans les monuments civils, — une incitation aux idées, un enseignement, le moyen de renouer les traditions du patriotisme et d'alimenter l'amour du pays natal.

De retour en Belgique, ils se mirent énergiquement au travail. Les peintures murales de l'église paroissiale de la ville de St-Nicolas furent un début qui rencontra le succès et obtint des encouragements. Adolphe Siret, dans le *Journal des Beaux-Arts*, se montra l'appui fidèle des peintres, et le juge sympathique de leur tendance qui, en Belgique, ne répondait peut-être pas de tout point aux traditions reçues, et au tempérament national, bien que Portaels eût, de son côté, tenté, à cette époque, quelques essais de peinture monumentale. Après l'église de N.-D. de St-Nicolas, les deux peintres entreprirent le décor de l'église de St-Georges à Anvers (1859-1868). Dans ce cycle considérable, qui ne comporte pas moins de quatre-vingts panneaux, les artistes voulurent grouper leurs compositions de façon à représenter les trois grandes phases de l'Église militante, souffrante et triomphante. Au cours de l'exécution de ce vaste ensemble, les artistes n'ont peut-être pas su s'affranchir assez complètement du modelé et des effets trop concentrés de la peinture de chevalet.

De même que son frère d'armes Jean Swerts, Guffens n'était pas seulement praticien habile, enthousiaste de l'art, c'était encore un penseur, un esprit cultivé, qui savait au besoin recourir à la plume lorsque, mieux que le pinceau, cet instrument convenait plus à la diffusion des idées qu'il voulait faire triompher. On doit à la collaboration de Guffens et de Swerts plusieurs essais littéraires qui sont loin d'être dénués de mérite et peuvent encore être lus avec intérêt, surtout au souvenir des circonstances qui les ont fait naître. C'est ainsi que l'on doit aux deux amis : *Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne*. C'est, en

Godefroid-Egide Guffens.

La sainte Vierge et saint Jean au pied de la Croix.

(Peinture murale de l'église N.-D. à Saint-Nicolas.)

vérité, un rapport détaillé au ministre de l'intérieur de Belgique, qui lui fut adressé à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1858 (1). Un travail de même nature est le *Rapport sur l'Exposition historique de Munich* (2). Cette exposition, très remarquable, avait été organisée par l'Académie de Munich, qui, voulant fêter le cinquantième anniversaire de son existence, avait ainsi résumé, pour ainsi dire, l'histoire de l'art allemand, pendant le dernier demi-siècle. Il y figurait 1762 tableaux, cartons, aquarelles et gravures, 138 sculptures et 310 dessins d'architecture. Malgré le ton un peu enthousiaste de cette revue, on y trouve, dépouillée des formules officielles, l'impression des auteurs et on ne peut qu'admirer la forme variée de leurs jugements où la critique n'a pour ainsi dire aucune part, en présence de la multitude d'œuvres passées sous leurs yeux. Il y a là de la jeunesse, de la sève, et pourtant le désir d'être équitable. D'autres petits travaux, *Lettres sur l'Ile de Capri*, et *Lettres sur Naples*, sont des impressions de voyage, et ont été lus avec intérêt, à l'époque où ils ont paru.

Je pense que ce sont aussi les deux artistes qui ont réuni en brochure et publié l'intéressante discussion sur la peinture murale qui se poursuivit à la Chambre des représentants de Belgique, du 24 au 27 février de l'année 1863.

Les peintures murales qu'ils avaient exécutées étaient à la fois un signe de force et le manifeste d'une conviction. La peinture sacrée convenait de tous points au génie de Guffens à la fois méditatif et travailleur, dont l'énergie ne redoutait pas les thèmes les plus complexes de l'histoire religieuse. Quelques-unes de ses compositions devinrent populaires ; elles attirèrent sur l'artiste l'attention de ses compatriotes et même l'admiration des étrangers. C'est ainsi que Mme Jameson, dans son intéressant livre *The history of our Lord*, passant en revue les peintures par lesquelles plusieurs des anciens maîtres d'Italie et de la Flandre ont représenté le grand drame du Golgotha, dont elle donne des reproductions gravées, y ajoute la réflexion suivante : « Plusieurs peintres modernes ont voulu représenter la Vierge Marie, accompagnée par saint Jean, après le supplice du divin Crucifié. Mais leur douloureux adieu au Calvaire n'a guère été tenté que par M. Guffens d'Anvers, dans la fresque de l'église St-Georges de cette dernière ville, représentant la sainte Vierge saisissant la main du fils qu'elle vient d'adopter, tandis que tous deux, sous le bois de la croix, sont courbés par la douleur. La scène est si touchante et d'un sentiment si vrai qu'il est difficile de la voir sans émotion (1) ». Nous reproduisons cette composition, d'après une gravure déjà ancienne, éditée par la Société pour la diffusion des bonnes images, de Dusseldorf.

Au cours de sa laborieuse carrière Guffen sa peint un certain nombre de portraits. Parmi les personnages qui ont posé devant lui, on cite feu Thonissen, ancien ministre en Belgique, la princesse Nathalie Eschborn, duchesse de Wurtemberg, le comte

1. *Messager des sciences*, Gand, 1859.
2. *Moniteur*, 1858.

1. But their tearful greeting before they left Calvary has scarcely been attempted but by M. Guffens of Antwerp, whose fresco in St. George's Church in that city, representing the Virgin taking the hand of her just-adopted son, each bowed with grief, is so touching, and so probable in sentiment that no one can look at it unmoved. « *The history of our Lord, commenced by the late Mrs Jameson, continued and completed by Lady Eastlake.* » London, Longman, Green and C°, 1872, t. II.

Il est assez étrange que, dans le texte du volume, p. 159, la fresque est désignée comme se trouvant à l'église St-Georges, d'Anvers, tandis que la gravure désigne la peinture comme existant à l'église de N.-D. de St-Nicolas ; ce qui est exact.

et la comtesse Émile de T'Serclaes, le comte Duval de Beaulieu, le baron Orban de Xivry, gouverneur du Luxembourg et beaucoup d'autres notabilités. Les portraits sont en général la pierre de touche de la puissance technique de l'artiste, de sa force d'interprétation en présence de la nature. Les portraits de Guffens donnent-ils bien la mesure de son talent: sont-ils vivants, ont-ils tout le relief plastique nécessaire, et mettent-ils en présence d'un caractère, d'une personnalité? Je n'oserais l'assurer. L'artiste, dans sa simplicité, disait que ses portraits avaient toujours l'approbation des membres de la famille du personnage qu'il venait de peindre, mais que ce succès ne s'affirmait pas lorsque le même portrait figurait aux expositions publiques. Cette appréciation caractérise assez bien la manière du peintre dans ce genre particulier. Il y avait toujours de la noblesse dans la conception ; mais il y a aussi une certaine négligence voulue des détails qui, pour être caractéristiques, tendent parfois à rendre la physionomie vulgaire. Guffens n'avait pas l'intention de flatter, mais il généralisait ; il voulait élever son point de vue. A vrai dire, ses portraits constituent pour les familles un souvenir précieux. Ils gagnent de la réalité lorsque le modèle n'est pas présent pour servir de point de comparaison, ou qu'il n'est plus ; ils prennent de la vie lorsque celui qu'ils représentent a cessé de vivre. C'est l'harmonie fine existant entre l'âme et la dépouille passagère qui séduisait l'artiste. C'est ainsi qu'on aime à retrouver l'image, comme entourée d'une sorte d'auréole, de ceux que l'on a aimés. Je me souviens avoir vu le portrait, posthume si je ne me trompe, d'un jeune homme dont l'artiste avait fait à plusieurs reprises le portrait aux différentes phases de son adolescence et qui, fils unique, avait, à l'âge de trente-trois ans, été enlevé à l'amour de sa mère, à l'amour des pauvres dont il s'était fait l'ami et aux bonnes œuvres dont il était l'âme [1]. Le portrait était placé sur un chevalet, dans le cabinet de travail de la dame, et un bouquet de fleurs, chaque jour renouvelées, était placé devant l'image du défunt. Dans une autre circonstance, j'ai vu, dans un château au bord d'un des affluents de la Meuse, le portrait d'une jeune fille, remarquable par sa beauté comme par la sainteté qui caractérisait sa physionomie. La toile était placée dans une sorte d'oratoire, à côté de la chambre de la mère, où celle-ci allait dire ses prières du matin et du soir, y associant sans doute l'image de sa fille qui semblait chercher le pardon d'une séparation peut-être cruelle, par une irrésistible vocation. Voilà l'atmosphère qui semble convenir aux portraits de Guffens ; ils ne sont pas destinés au public. L'image doit évoquer l'âme de ceux qui ne sont plus au cœur de ceux qui les ont aimés. On ne sera pas surpris d'apprendre que souvent Guffens est resté l'ami des familles où il a peint des portraits. Guffens a fait son propre portrait pour le Musée d'Anvers, où, comme à Florence, on cherche à réunir les effigies des peintres tracées par leur propre pinceau.

Le cadre de cette notice ne me permet guère d'entrer dans l'examen des travaux considérables exécutés en collaboration par Guffens et Swerts. Les deux peintres, étaient très laborieux, et quoique leurs compositions fussent châtiées et suffisamment achevées, leur manière de peindre, grâce à des cartons très étudiés, était expéditive.

Il faut citer cependant les peintures murales de la salle gothique de l'hôtel de ville de Courtrai, où Guffens a cherché à carac-

1. Le comte de Stainlein Saalenfeld, ✠ le 21 août 1882.

tériser les types de la Société du moyen âge; le Clergé, la Noblesse, la Bourgeoisie; les peintures de la chapelle de Well-Bundel, en Angleterre ; une *via crucis* à l'église St-Ignace à Anvers ; les peintures murales du chœur de l'église St-Joseph et les panneaux de la chapelle Ste-Barbe à Louvain ; les peintures monumentales de l'une des salles de l'hôtel du baron de Schilde à Anvers ; elles représentent l'histoire de la famille van de Werve. Enfin, il est impossible d'oublier l'épisode si douloureux de la collaboration des deux artistes qui, de 1855 à 1858, vouèrent un travail exclusif et persévérant à ce qu'ils regardaient comme une œuvre de prédilection, les peintures murales de la chambre de commerce à la Bourse d'Anvers ; à peine terminé, ce cycle de peintures, dans le terrible incendie qui dévora tout l'édifice, devint la proie des flammes. Cette catastrophe attrista profondément les deux collaborateurs, mais ne les découragea pas. Leur travail en commun, dans des œuvres de même nature, continua jusqu'en 1874, époque où Jean Swerts accepta la direction de l'Académie de Prague.

S'il fallait suivre pas à pas les différentes phases de l'existence de Guffens et l'histoire de ses travaux, on trouverait que sa biographie se lie assez intimement à l'histoire de la peinture en Belgique dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et cependant ses aspirations les plus intimes trouvaient une satisfaction bien incomplète dans les traditions comme dans les voies nouvelles de la peinture flamande. Son but avait été de rendre à l'art national une ampleur que la peinture murale seule peut donner, un nouvel essor par l'alliance plus intime de la peinture avec l'architecture.

Dans son ensemble la carrière de Guffens fut heureuse ; si, comme tous les véritables artistes, il ne réalisa pas dans sa plénitude l'idéal qu'il avait rêvé, les succès et les distinctions de toute nature ne lui furent pas refusés. Il était membre de l'Académie royale de Belgique, correspondant de l'Institut de France, membre d'honneur des Académies royales d'Amsterdam, de Bavière et de Saxe, commandeur de l'Ordre de Léopold, officier et chevalier de plusieurs Ordres étrangers ; mais ces distinctions, qui souvent éblouissent ceux qui en sont l'objet, ne portèrent aucune atteinte à sa modestie naturelle et à sa simplicité.

La dernière période de la vie de Guffens n'a pas été la moins laborieuse ; elle n'est pas non plus la moins intéressante à étudier, bien que, comme peintre, il eût cessé d'être lui-même, c'est-à-dire de donner la forme et la vie à ses propres inspirations. L'âge était survenu, mais les années ne lui avaient apporté ni le dégoût du travail, ni le besoin de repos. Il se fit copiste, mais copiste inspiré, amoureux des grands maîtres italiens, des quatrocentistes particulièrement; il reproduisait leurs créations avec ardeur, avec intelligence; dans l'étude intime de leurs œuvres, il se délectait, parce qu'en elles il voyait réalisée dans toute son ampleur, la peinture de grand style qu'il avait rêvée.

Pour beaucoup ce changement de travail et cette sorte d'abdication parut une énigme. On pouvait se demander ce qui portait l'artiste septuagénaire, déjà souffrant d'une première atteinte du mal auquel il devait succomber, à renoncer au genre de peinture qui, jusque-là, avait rempli sa vie. Ce ne pouvait être l'esprit de lucre assurément, le placement de copies étant toujours chose douteuse; sa situation le rendait d'ailleurs indépendant du produit de son travail. Ce ne pouvait plus être le désir d'étudier les grands maîtres pour surprendre les secrets de leurs procédés techniques, de se pénétrer de leur style et de la formule

de leurs conceptions en vue des travaux d'un avenir que Guffens ne pouvait espérer: le mobile de ce travail poursuivi avec une singulière persévérance devait être d'une tout autre nature.

En réalité, l'artiste était dérouté et même dégoûté des évolutions rapides, parfois insensées dans leurs excès, de l'art qu'il voyait pratiquer autour de lui ; il était fatigué des utopies suivies de déceptions de l'art nouveau. Il sentait la jeune génération, en proie à l'anarchie des idées et des principes d'art, lui échapper et c'est avec raison qu'il prévoyait que de moins en moins, il trouverait un public apte à comprendre et à goûter les grandes pages monumentales, correctes, d'un style châtié qui avaient servi à l'expression de son art à lui, et dont, pendant une série d'années, on avait vu les cartons figurer avec succès aux expositions du pays et de l'étranger.

C'est à ce retour aux enthousiasmes de ses années d'études que l'on doit quelques excellentes copies incorporées aujourd'hui au Musée de la peinture monumentale du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles : saint Laurent distribuant les aumônes aux pauvres de la chapelle de Nicolas V au Vatican, par Jean de Fiesole ; le pape Sixte IV avec Platina, de Melozzo da Forli, au même palais; l'Annonciation et la Fuite en Égypte, par Giotto, de la Chapelle de l'Arena à Padoue, et bon nombre d'autres fresques, rendues dans leur esprit, leur style et leur tonalité.

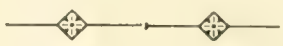
Cet exil que le peintre s'imposait chaque année six ou huit mois, accompagné de sa fille Hubertine, laquelle est aussi artiste, et qui tout en l'aidant dans son travail, semblait son ange gardien, était pour son âme une sorte de fontaine de Jouvence où il retrempait ses forces et les joies de ses jeunes ans ! Rentré dans son atelier avec les œuvres des maîtres qu'il avait fait siennes, il organisait une exposition à laquelle il conviait ses amis et tous ceux qu'il croyait à même d'apprécier l'expression du génie des siècles passés. Avec quelle joie il en dissertait et cherchait à en faire ressortir les grandeurs ! Malgré la difficulté qu'il avait à s'énoncer, à la suite d'une crise qui cependant n'avait eu aucune prise sur son intelligence, son œil pétillait lorsqu'il voyait que son travail était compris et son admiration partagée (1).

La dernière fois que je l'ai vu, il était couché sur son lit de douleur ; une nouvelle atteinte du mal dont il souffrait avait paralysé tout le côté gauche et, en constatant qu'il ne pouvait plus tenir la palette, une larme furtive perlait sous sa paupière ; mais dans le regard il y avait encore cette résignation du chrétien qui ne renonce pas à l'espérance.

Il ne devait plus reprendre ses pinceaux. Les copies rapportées de son dernier voyage en Italie étaient le chant du cygne d'une vie d'artiste laborieuse et bien remplie, arrivée aux termes de ses joies et de ses épreuves.

Jules Helbig.

1. Voyez *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 114 et ss.



Les Origines de l'Architecture gothique[1].

Les Premières Croisées d'Ogives en Angleterre, par John Bilson.

ABANDONNONS maintenant cette partie de notre sujet pour étudier les voûtes lancées au-dessus du vaisseau central des églises.

J'ai dit, plus haut, que le but des architectes normands ne consistait à rien moins qu'à couvrir de voûtes de pierre toutes les parties de leurs églises. La disposition des piliers nous indique très clairement qu'après avoir voûté les bas-côtés, ils ont immédiatement cherché à voûter le vaisseau principal. Les piliers du chœur de l'église St-Nicolas à Caen et ceux de St-Georges de Boscherville *(fig. 26.)* peuvent être pris comme un exemple frappant à l'appui de ce fait [1]. Nous y trouvons de chaque côté du massif du pilier un groupe de trois colonnes engagées destinées à recevoir la retombée des grands arcs qui sont doublés. Une colonne est disposée pour recevoir le doubleau des voûtes d'arête du collatéral, et il existe symétriquement, du côté de la

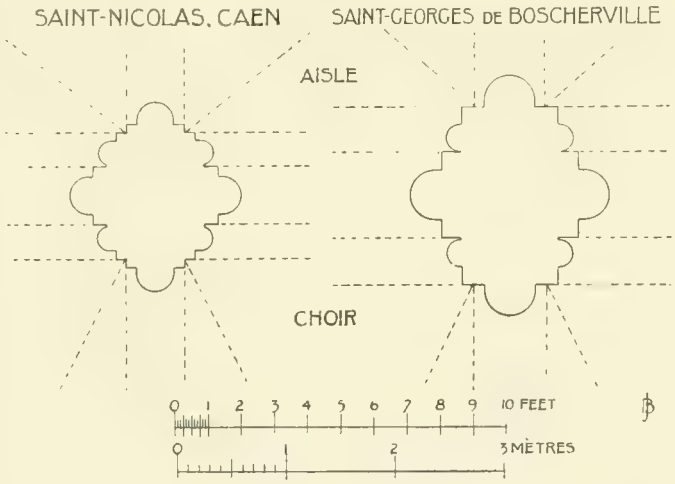


Fig 26. — Plans des piliers des chœurs.

nef, une colonne correspondante. Si nous tenons compte de la logique remarquable et très caractéristique que les constructeurs normands ont toujours observée dans l'agencement des supports, en vue de la retombée des arcs et des voûtes, il semble bien que cette colonne engagée que l'on trouve dans la nef sur la face des piliers ne puisse avoir d'autre fonction que de recevoir une voûte [2]. Cela ne peut être mis en question pour les deux monuments cités, dont les chœurs ont conservé les restes des voûtes d'arête primitive ; d'autres exemples analo-

1. 2me partie ; voyez la 1re partie, page 365.

2. On ne trouve pas de colonnes dans le vaisseau central des monuments aussi anciens que la Basse-Œuvre à Beauvais, ou encore dans la nef de Bernay où existe seulement une charpente apparente. On n'en rencontre pas non plus dans les églises suivantes du Soissonnais, citées par M. Lefèvre-Pontalis et attribuées par lui à la fin du XIe siècle : Berneuil-sur-Aisne, Montlevon, Jouaignes, Oulchy-le-Château et St-Léger-aux-Bois. Il en subsiste des traces dans la nef de Morienval (milieu du XIe siècle), et M. Lefèvre-Pontalis suppose que cela indique peut-être chez l'architecte l'intention de couvrir la nef d'une voûte qu'il n'aurait pas osé construire (*op. cit.*, I, p. 196).

1. Cf. nef de Lessay, fig. 20.

gues subsistent, du reste en Normandie, dans les chœurs de Notre-Dame-sur-l'Eau de Domfront et de la Trinité à Caen ([1]). Il est vrai que dans la majorité des édifices anglais, dans lesquels on l'observe, cette colonne ne supporte pas présentement de voûte, mais qu'elle est simplement montée jusqu'en haut du mur et quelquefois se termine sous la charpente d'une manière peu logique. Quoi qu'il en soit, le but poursuivi en disposant cette colonne, ne peut certainement avoir été de supporter simplement l'entrait de la charpente, ainsi qu'on l'a souvent affirmé ; il faut donc accorder aux architectes qui l'ont systématiquement prévue dans leurs constructions, l'intention de voûter le vaisseau central, quoique, dans beaucoup de cas, ils n'aient osé poursuivre jusqu'au bout l'exécution de leurs plans. Le demi-berceau qui existe encore, derrière le triforium du chœur, dans la cathédrale de Gloucester ([2]), semble avoir été disposé pour contrebuter la voûte haute du chœur ; nous n'avons toutefois aucun moyen de savoir si cette dernière a jamais été exécutée. Ainsi qu'on peut l'observer dans plusieurs monuments, le chœur était voûté, alors que la nef et le transept étaient seulement couverts de charpentes apparentes ; malheureusement, la partie des églises qui a été le plus souvent remaniée à une époque postérieure, est précisément le chœur. Il n'est, du reste, pas téméraire de supposer que ce soit la ruine de ces voûtes anciennes qui, dans un certain nombre de cas, ait pu rendre ces reconstructions nécessaires. Que cette raison soit exacte, ou que la tradition de la couverture en charpente soit demeurée prépondérante en Angleterre, il nous reste très peu d'exemples de ces voûtes primitives jetées au-dessus des nefs principales. Celles d'entre elles qui subsistent sont toutes des plus précieuses ; mais il se pourrait que des recherches plus étendues viennent encore ajouter aux données que nous possédons à leur égard.

A ma connaissance, l'exemple le plus ancien d'une croisée d'ogives édifiée au-dessus d'une nef principale, dont le souvenir nous ait été conservé en Angleterre, se trouvait dans le chœur de la cathédrale de Durham ; cette voûte primitive a été reconstruite au XIIIe siècle. Aussi la plus ancienne croisée d'ogives qui subsiste encore en Angleterre est probablement celle qui se trouve dans le bras nord du transept de cette même église. Les caractères de la construction, l'analogie de toutes les voûtes de ce monument remarquable, les données, enfin fournies par les documents, nous permettent de parler, avec quelque précision, des dispositions primitives et de la date de la voûte élevée, dès l'origine, au-dessus du chœur. J'ai établi plus haut qu'en 1104 le chœur était assez avancé pour que l'on pût opérer la translation du corps de S. Cuthbert dans une châsse placée au chevet. William de Malmesbury rapporte un fait miraculeux qui se serait produit à l'occasion de cette cérémonie. S. Cuthbert lui-même aurait déplacé le cintre en charpente de la voûte située au-dessus de sa châsse ([1]). Ce récit nous indique que les voûtes du chevet venaient d'être achevées à cette époque. Il est

1. Le chœur de St-Georges-de-Boscherville est probablement des premières années du XIIe siècle et les trois autres datent du courant du XIe siècle. Ruprich-Robert assigne 1050 environ comme date à Notre-Dame-sur-l'Eau à Domfront.

2. Cf. La voûte en demi-berceau au-dessus des tribunes de la nef à St-Etienne de Caen. Les amorces d'une voûte similaire subsistent encore à Cerisy-la-Forêt, dans la tribune du chœur.

1. « Materia lignorum, quæ recentem presbyterii testudinem sustinebat ». *De gestis Pontificum*, lib. III, § 135 ; Rolls series, éd. Hamilton, p. 276.

probable qu'il en était de même pour l'ensemble des voûtes du chœur, car il n'y a aucune raison de croire que toute cette partie de l'église n'ait été entreprise à la fois. Des indulgences, remontant au second quart du XIIIe siècle, nous indiquent qu'alors ces voûtes menaçaient ruine — l'une d'entre elles nous les décrit comme des voûtes de pierre (1) ; — elles furent depuis lors démolies et remplacées par les voûtes qui subsistent. Privé de son abside, aujourd'hui détruite, le chœur de Durham se compose actuellement de deux doubles travées ; c'est là une variété de plan qu'à une époque plus tardive nous sommes habitué à rencontrer associé à la voûte sexpartite. Il ne peut cependant être question ici d'une voûte de ce genre, car nous nous trouvons pour cela à une époque trop peu avancée. Il est bon de noter que cette double travée n'est pas sur plan carré, mais forme un rectangle allongé, sa longueur étant beaucoup plus grande que la largeur du chœur (2). S'il eût été question de couvrir la double travée avec une seule croisée d'ogives quadripartite ou sexpartite, le plan barlong de la travée n'aurait pas fait disparaître la difficulté à laquelle on s'était efforcé d'obvier par l'emploi d'une double travée sur plan carré. Sur la face des piles fortes, un faisceau de trois colonnes engagées s'élève du sol à la naissance des voûtes et recevait, dans l'état primitif, un doubleau doublé, ainsi qu'on peut encore le voir dans le transept. Les piles faibles sont cylindriques et renforcées, à leur revers, d'un groupe de trois colonnes destinées à recevoir les nervures et les doubleaux des voûtes des collatéraux. A la hauteur du triforium, le parement du mur se trouve en retrait de 28 centimètres, et c'est sur cet espace que reposent les colonnettes qui recevaient primitivement les retombées des voûtes hautes ; elles sont au nombre de deux, de part et d'autre des piles fortes, et de trois au-dessus des piles faibles, c'est-à-dire au milieu de la travée. Les traces de la reprise exécutée au XIIIe s., lorsqu'on édifia la voûte actuelle, sont encore bien visibles à droite et à gauche de toutes les piles fortes. (*fig. 7*, BB et CC). Le rejointoiement de ces deux maçonneries d'époques différentes nous permet de reconstituer le tracé de la lunette des voûtes primitives ; c'était, comme dans les voûtes du transept, une haute courbe elliptique ; nous ne pouvons douter que ces voûtes originales du chœur ne fussent nervées, car nous ne saurions admettre que des architectes, ayant déjà édifié des croisées d'ogives au-dessus des bas-côtés, en soient revenus à l'emploi de la voûte d'arêtes pour voûter le vaisseau central. La conclusion qui s'impose, est que, dans son état primitif, le chœur était couvert de doubles croisées d'ogives quadripartites, correspondant à chacune des doubles travées, disposition identique à celle que l'on peut observer dans le bras nord du transept, qui, selon toute vraisemblance, a dû être construit presqu'immédiatement après le chœur. Le triplet de colonnettes qui existe au milieu de chacune des doubles travées, semblerait conçu pour supporter la retombée d'un doubleau intermédiaire et plus faible que les doubleaux principaux ; mais, comme aucune des voûtes hautes ne nous offre l'exemple d'une semblable disposition,

1 « Ubi supra sacrum illius sepulchrum devocio veterum lapideas erexit testudines, quæ jam nunc plenæ fissuris et ruinis dissolutionem sui indicant imminere ». Indulgence de Hugh de Northwold, évêque d'Ely, datée de 1235 ; Trésor de Durham, misc. chart. N° 1512 (imprimé dans le *Saint Cuthbert*, de M. Raine, Appendice, p. 7 ; voir aussi pp. 101-3, d'autres indulgences).

2. On trouve quelques exemples anciens de la même disposition. Dans la nef de N.-D. du Pré, au Mans, par exemple.

il est probable que ces trois colonnettes recevaient seulement la retombée des deux nervures. Les deux colonnettes, qui les remplacent dans le transept, ont dû être adoptées comme constituant un support plus rationnel. La coupe transversale du chœur *(fig. 8)* nous montre comment les voûtes étaient épaulées par des arcs en plein cintre, portant le rampant du toit des tribunes. Au centre de la double travée, l'épaisseur de ces arcs est de 1 m. 52 cm; ils reposent de part et d'autre sur des pilastres carrés. Au dos des piles fortes, existent de larges contreforts desquels se détachent les pilastres supportant des arcs, et dont l'épaisseur s'élève ici à 1 m. 87 c. *(fig. 9)*. Il est important de noter que les contreforts, les pilastres, les arcs de butée qu'ils supportent, forment partie intégrante de la construction et ne sont pas des additions postérieures. Le tracé de ces derniers arcs n'est pas convenablement conçu pour neutraliser la poussée des voûtes ; aussi, malgré la grande épaisseur des murs, s'est-il produit des déformations.

Les faces est des bras du transept reproduisent presqu'exactement la disposition du chœur, mais les travées y sont beaucoup plus étroites et varient de largeur [1]. D'autre part, comme nous l'avons dit, ce sont deux colonnettes, et non trois, comme dans le chœur, qui reçoivent la retombée des nervures au milieu de la travée. Les arcs de butée placés derrière le triforium sont bien contemporains de la construction ; leur existence, la disposition des piliers prouvent que, dès l'époque à laquelle les murs orientaux du transept furent édifiés, on avait prévu des voûtes hautes. Cependant, du côté ouest du transept (*voir fig. 24, p. 390 de la livraison de sept.*), nous ne trouvons que les trois colonnes engagées destinées à recevoir les doubleaux. A la hauteur du triforium, il n'y a pas de colonnettes disposées en vue de la retombée des nervures. Nous avons des raisons de croire que le projet de voûter le transept fut temporairement abandonné lorsque les murs ouest furent édifiés par les moines, dans l'intervalle qui sépara la mort de l'évêque William (1096) de l'avènement de Flambard (1099). En effet, dans le bras sud du transept, l'étage des fenêtres était décoré d'une arcature continue, ce qui impliquait évidemment l'emploi, comme couverture, d'une charpente apparente, bien qu'aucune trace de cette disposition ne puisse être relevée dans le bras nord du transept. Il paraît donc certain que le projet primitif de construire des voûtes fut repris alors que les travaux de cette partie de l'église étaient encore inachevés. Le caractère de simplicité qu'offrent les voûtes du bras nord du transept *(fig. 27)*, l'absence, dans l'ornementation des nervures, des bâtons brisés qui décorent les nervures des bas côtés de la nef, semblent prouver que ces voûtes ont dû être édifiées peu après l'achèvement des voûtes du chœur, en 1104. La double travée contiguë à la croisée du transept est couverte d'une double voûte quadripartite, sans doubleau intermédiaire. La double travée suivante, la plus au nord, n'est couverte que d'une simple voûte quadripartite ; cette modification a évidemment son origine dans l'extrême étroitesse des travées et les deux colonnes qui les séparent, devenues inutiles, sont simplement montées jusqu'à la lunette de la voûte. Comme dans les bas-côtés, le

1. Cette irrégularité de plan ne provient pas, comme l'ont avancé quelques écrivains trop fantaisistes, du désir d'augmenter le pittoresque de la construction. La largeur de la demi-travée qui touche le carré du transept est déterminée par la largeur du collatéral du chœur ; les trois autres demi-travées semblent avoir été obtenues en divisant également l'espace compris entre le milieu des piliers et le milieu du mur du pignon.

profil de la nervure est composé d'un gros boudin entre deux gorges. Les voussoirs internes du doubleau sont moulurés de semblable façon, alors que les voussoirs externes sont seulement équarris. Le doubleau est en plein cintre alors que les ogives sont probablement des arcs surbaissés comme dans les collatéraux, mais à cause de l'étroitesse des travées, et spécialement de celles qui touchent à la croisée, la courbe des nervures se rapproche sensiblement du plein cintre. A la hauteur de l'étage des fenêtres, les retombées de la voûte sont fortement gauchies. Dans les étroites travées contiguës

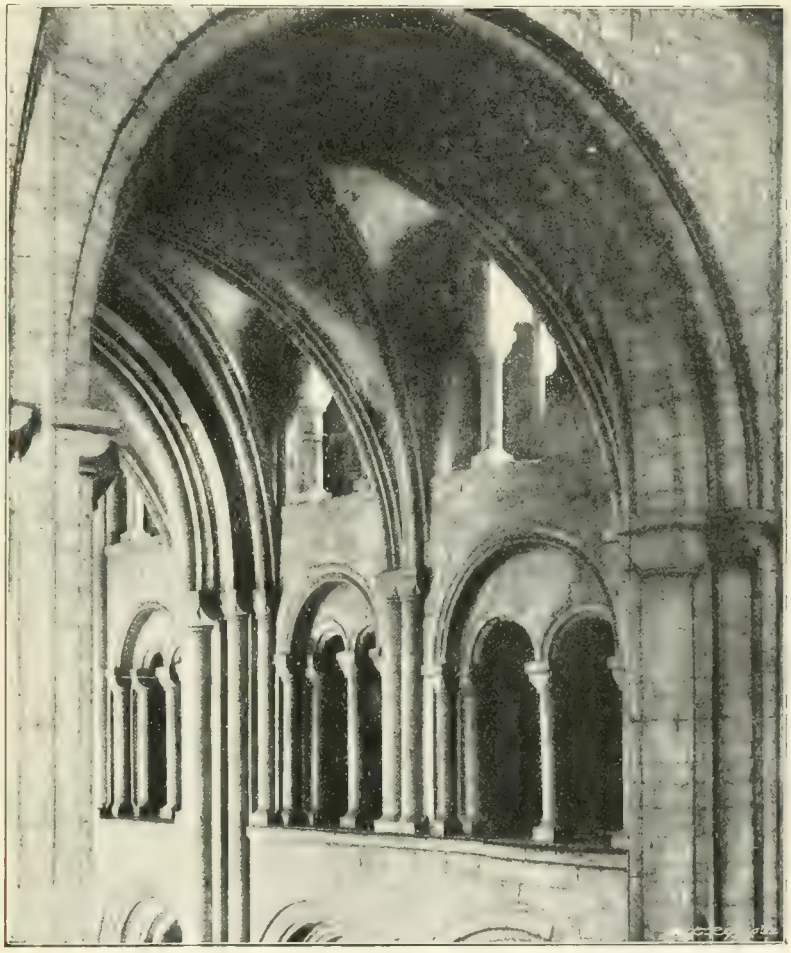


Fig. 27. — Durham. transept nord, côté est.

au carré du transept, la lunette de la voûte décrit une demi-ellipse extrêmement haute. Du côté ouest de ce bras du transept les nervures retombent sur des corbeaux qui ont été ajoutés lorsque le mur s'élevait déjà à la hauteur des fenêtres hautes. Le mur de l'étage des fenêtres lui-même semble toutefois être de la même date que la voûte.

Dans le bras sud du transept, le profil des nervures est composé d'un gros boudin encadré de bâtons brisés. Les voussoirs internes du doubleau doublé sont ornés d'un boudin entre deux gorges, et les voussoirs externes, de bâtons brisés. En dehors de ces différences dans les détails et dans la disposition de la claire-voie, dont il a été

parlé plus haut, les voûtes du bras sud du transept présentent les mêmes caractères que celles du bras nord. Elles sont d'une date évidemment un peu postérieure, antérieure toutefois à celle des voûtes de la nef.

Nous remarquons de même, dans la nef, que le projet de construire des voûtes fut abandonné, puis repris pendant le cours des travaux, ainsi que dans le transept. A la hauteur du triforium, les colonnes prévues dans le chœur pour la retombée de voûtes n'existent pas dans la nef *(voir fig. 25 page 391 de la livraison de sept.)*. La paroi du mur est sur le même alignement que le tympan des grands arcs, et une colonne supplémentaire est disposée en vue du doublement de l'arc du triforium. Par conséquent, il n'existe aucun fût destiné à recevoir les nervures diagonales. Il existe, d'autre part, dans la maçonnerie de deux doubles travées joignant le carré du transept à la hauteur des fenêtres hautes, des indices permettant de conclure au projet d'une couverture en charpente. Ce dispositif est en lui-même assez probable, car nous savons que lors même que le chœur d'une grande église était voûté, la charpente apparente était encore la couverture la plus habituellement employée au-dessus de la nef et du transept. A cet égard, le continuateur de Symeon ne nous dit-il pas expressément que Flambard procédait pour les travaux : « modo intentius modo remissius », ce qui permettrait de supposer des hésitations et des changements dans le plan primitif ? Il est tout à fait certain que le triforium fut achevé jusqu'au niveau des fenêtres hautes avant qu'aucune disposition ait été prise en vue des voûtes, car les corbeaux qui reçoivent les nervures ont été insérés après coup entre les arcs du triforium. On ne peut guère douter, d'autre part, que la disposition de l'étage des fenêtres n'ait été agencée en vue des croisées d'ogives existantes ; en fait, ces différentes parties de la construction doivent être contemporaines.

Les voûtes de la nef *(fig. 28)* [1] montrent une avance remarquable sur celles du transept. Le plein cintre y est employé non dans les doubleaux, comme jusqu'alors, mais dans les ogives. C'est là un progrès qui, selon Viollet-le-Duc, constitue la seule innovation des premiers constructeurs de voûtes gothiques [2]. En conséquence, l'arc brisé dut être adopté pour les doubleaux. Ici, toutefois, leur courbe est gauche, car elle est tracée de centres situés considérablement au-dessous de la ligne des impostes. On peut facilement admettre que cette innovation dans la construction des voûtes, ne prit pas tout de suite en Angleterre le remarquable développement qui marqua son adoption dans l'Ile-de-France ; mais cet exemple si primitif de croisées d'ogives est précieux en ce qu'il prouve l'indépendance des efforts d'une école architecturale qui ne devait rien à l'influence française.

Comme le transept, la nef est couverte de doubles voûtes quadripartites sur chaque double travée, sans doubleau intermédiaire. Les voûtes sont légèrement bombées ; leur lunette décrit une demi-ellipse, et il n'existe pas de formerets ; les doubleaux sont doublés ; le doubleau intérieur est orné d'un gros boudin entre deux gorges, le doubleau extérieur est orné de bâtons brisés. Le sommier de chacun de ces doubleaux extérieurs est plus large que les autres voussoirs, qui ont dû être réduits de manière à dégager la naissance des ogives. Les

1. C'est à M. C.C. Hodges, d'Hexham, que je dois la permission de reproduire les photographies qu'il avait prises des voûtes du transept et de la nef (fig. 24, 25, 27 et 28).

2. *Dictionnaire*, IV, p. 35.

nervures présentent un gros tore flanqué de bâtons brisés de chaque côté. La voûte est épaulée par des arcs en quart de cercle placés au-dessous du toit du triforium (1). Ce procédé est de beaucoup supérieur, pour neutraliser la poussée, à l'arc en plein cintre qui est employé dans le chœur et le transept. Ces arcs, qui ont 1m52 c. de largeur, naissent de plinthes chanfreinées adossées au mur extérieur du triforium. Ces plinthes et les

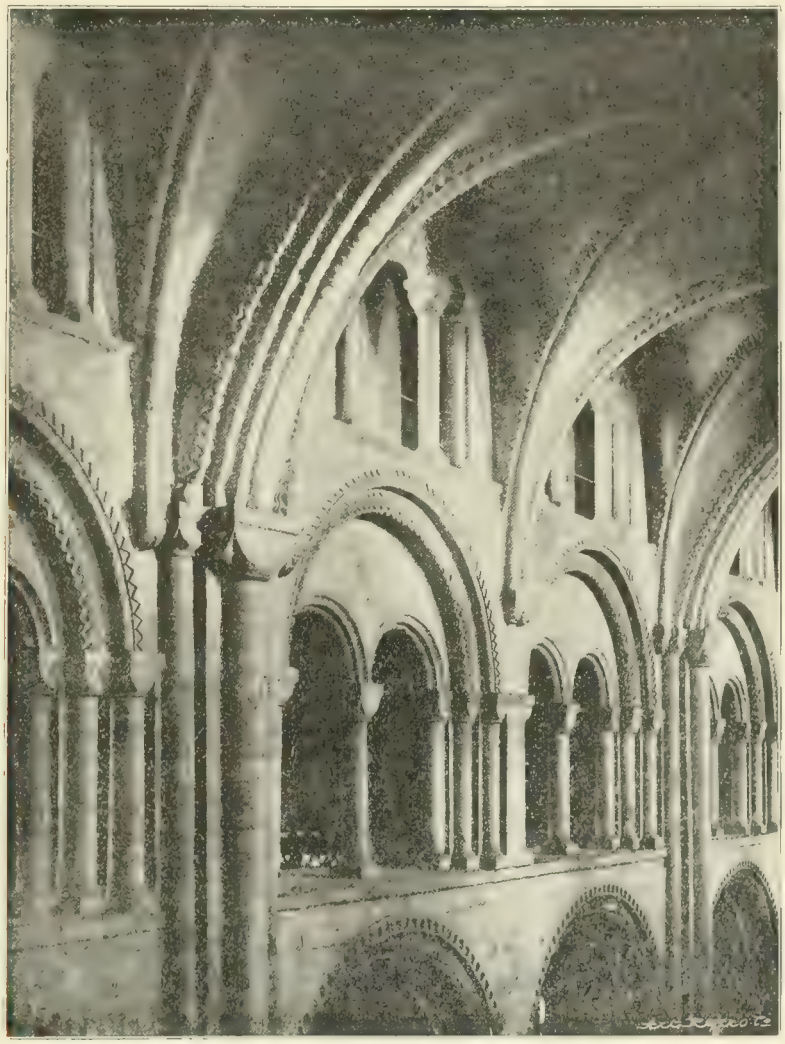


Fig. 28. — Durham, voûte de la nef, côté nord

assises placées immédiatement au-dessus d'elles paraissent faire partie de la construction primitive, mais les arcs eux-mêmes semblent avoir été construits en même temps que les voûtes. De semblables arcs-boutants, aussi rudimentaires, existent dans la nef de la Trinité à Caen (1).

Les voûtes de la nef de la cathédrale de Durham ont été attribuées avec persistance

1. *Durham Cathedral*, par R. W. Billings, pl. XIII, XLIII.

1. *L'architecture normande*, I, p. 139, p. 141.

au milieu du XIIIe siècle, apparemment sur la foi d'un vague rapport de Leland dans la *Collectanea* (1). Billings affirme qu'elles ont été construites entre 1233 et 1244, dans le style normand (2). Si cette date est exacte, ce serait, comme il le dit lui-même, un fait unique dans l'histoire de l'architecture du moyen âge. Son erreur ayant été répétée par des écrivains postérieurs, qui auraient dû être mieux informés, il est nécessaire d'affirmer positivement que son assertion n'a absolument aucune autorité. — En dehors de ce fait seul que les architectes médiévaux n'avaient pas accoutumé d'imiter des œuvres vieilles d'un siècle, la voûte du XIIIe siècle existant encore au-dessus du chœur, nous montre ce qu'aurait été la voûte de la nef, si elle datait de l'époque à laquelle Billings l'attribue.

Les passages déjà cités du continuateur de Symeon prouvent que la nef fut voûtée entre 1128 et 1133. Le chroniqueur nous dit, en propres termes, que Flambard bâtit la nef : « usque testidunem », et que pendant l'intervalle qui sépara la mort de Flambard (1128) de l'avènement de Geoffroy Rufus (1133), la nef fut achevée par les moines. Selon toute évidence, seule la voûte manquait à cette partie de l'édifice; en dernière analyse, le caractère de la construction confirme absolument cette hypothèse. Les nervures nous montrent le layage en diagonale caractéristique de cette époque ; leurs voussoirs sont étroits comme d'habitude, leur largeur étant seulement de 0^m15 c. La maçonnerie présente donc les mêmes caractères dans les voûtes que dans la partie haute des murs. Ils n'ont rien de commun avec ceux des œuvres exécutées à l'intérieur et autour de l'église par l'évêque Hugues de Puiset et ses successeurs.

Durham donc nous fournit complètement la preuve que les architectes normands étaient capables de construire des voûtes au-dessus du vaisseau central d'une grande église, et de contrebuter la poussée de ces voûtes par des arcs situés à la hauteur du triforium, et dont les arcs-boutants sont simplement le perfectionnement. Les témoignages écrits déjà invoqués semblent bien indiquer que la voûte du chœur fut construite en 1104. — La date de la voûte du bras nord du transept peut être fixée aux dix premières années du XIIe siècle, et celle du bras sud au premier quart du même siècle. — Quant à la voûte de la nef, avec ses doubleaux en tiers-point, elle fut construite entre 1128 et 1133. La largeur du vaisseau que franchissent ces voûtes mérite d'être notée ; entre les murs, celle du transept est de $10^m,28$, celle de la nef, de $9^m,85$. En ce qui concerne l'attribution exclusive à l'Ile-de-France de la découverte des voûtes sur croisées d'ogives, nous devons noter, au passage, une remarque de M. Lefèvre-Pontalis. Il reconnaît que les églises rurales du Soissonnais, même dans la seconde moitié du XIIe siècle, étaient généralement couvertes de charpentes apparentes, et avance, qu'à cette époque, l'emploi de la croisée d'ogives nécessitait la faible largeur des nefs ; à l'appui de son dire, il cite quelques-unes des nefs les plus anciennement voûtées dans le Beauvaisis (1),

1. *Durham Cathedral*, par William Greenwell, 5me éd., pp. 37-38. Je dois beaucoup de données à cet excellent ouvrage.

2. Billings, *op. cit.*, p. 16.

1. *Op. cit.*, I, p. 90. La largeur de la nef de Cambronne est entre les murs de $3^m,91$, celle de la nef de Bury de $4^m,80$. M. Lefèvre-Pontalis dit que Cambronne ne peut pas être postérieur à 1125. Des deux exemples rudimentaires de croisées d'ogives qu'il incline à attribuer à la fin du XIe siècle, celle de Rhuis, près Verberie, est une simple travée d'un bas-côté et s'élève au-dessus d'un espace carré de $2^m,20$ de côté. Celle d'Auvillers, près Clermont-en-Beauvaisis, est située sous un clocher et n'a qu'une portée de $2^m,60$.

qui ne sont guère plus larges que les bas-côtés de Durham.

Dans l'église du prieuré de Lindisfarne les vaisseaux principaux furent couverts de croisées d'ogives, qui du reste, comme l'ensemble de l'église, furent visiblement inspirées de la cathédrale de Durham. Les retombées des voûtes du chœur, du transept et de la croisée existent encore. Le chœur était couvert de voûtes quasi-quadripartites, sans doubleaux. Les nervures ont pour profil un boudin entre deux gorges. Chacun des bras du transept était couvert d'une simple voûte quadripartite avec des nervures présentant le même profil que ci-dessus. Ce sont des corbeaux qui, dans le chœur comme dans le transept, reçoivent les nervures. La croisée possédait aussi une voûte quadripartite dont les nervures sortaient de culs-de-lampe ; une de ces nervures est encore en place. Sa partie intérieure est décorée de bâtons brisés et sa partie extérieure de moulures. Les voûtes n'ont pas de formerets. Il ne reste plus de la voûte de la nef qu'un rang de voussoirs dessinant la lunette au haut du mur occidental. Dans son ensemble, la construction paraît un peu postérieure à la nef de Durham, mais aucune de ses parties ne semble dater d'une époque plus récente que le milieu du XIIe siècle.

L'église de Warkworth (Northumberland) est, sur une plus petite échelle, un morceau d'architecture qui est aussi certainement dû à l'influence de Durham. Le chœur, long de $9^m,75$ sur $5^m,03$ de largeur, et divisé en deux travées, est couvert d'une double croisée d'ogives quadripartite et dépourvue, à l'origine, de doubleau intermédiaire [1]. Les nervures reposent sur de courtes colonnettes partant d'une corniche qui court au-dessous de l'appui des fenêtres, et qui porte en arrière la paroi du mur, exactement comme dans le triforium du chœur et le côté est du transept à Durham. Il y a une seule colonne dans chacun des angles du chœur et un groupe de deux au milieu de chacun des murs latéraux ; chacun des fûts reçoit une nervure. Le profil de ces dernières est composé d'un gros boudin encadré de bâtons brisés de chaque côté. Les nervures sont en plein-cintre surbaissé. Le tracé de la voûte a été disposé en suivant l'arc en plein-cintre du chœur. Les voûtes sont légèrement bombées ; la différence de niveau entre la clé des nervures, celle de l'arc du chœur et le sommet de la lunette sur les murs latéraux est respectivement de $0^m,10$ et de $0^m,23$. La lunette elle-même décrit sur les murs latéraux une demi-ellipse. Les nervures sont composées de voussoirs minces, dont l'épaisseur moyenne est de $0^m,17$. Il n'y a pas de formerets. La date de cette église peut être fixée approximativement entre 1120, et 1130.

En dehors de la cathédrale de Durham, la nef d'une autre grande église cathédrale fut aussi voûtée avant le milieu du XIIe siècle. La nef de la cathédrale de Lincoln (bâtie par l'évêque Remi et consacrée en 1092) fut incendiée en 1141 ; Giraud le Cambrien (Giraldus Cambrensis) nous rapporte qu'elle fut voûtée par l'évêque Alexandre [1]. Henry de Huntingdon, qui place la date de ces travaux en 1146, dit qu'Alexandre la fit plus magnifique que lorsqu'elle était nouvellement bâtie, et qu'elle n'était inférieure à aucune autre construction du royaume

1. Le doubleau existant est une addition postérieure. L'église est examinée et décrite dans *A History of Northumberland*, V, p. 170.

1. « Ecclesiam tamen Lincolniensem casuali igne consumptam egregie reparando lapideis fideliter voltis primus involvit. » Giraldi Cambrensis *Vita S. Remigii*, Rolls Series, ed. J. F. Dimock, cap. XXII (VII, 33).

d'Angleterre ([1]). Il ne reste plus qu'un fragment de la nef édifiée par l'évêque Remi dans la travée située entre les clochers occidentaux ; au-dessus s'élève l'étage des fenêtres construit par l'évêque Alexandre et sur le mur duquel on peut encore voir le tracé semi-elliptique de la lunette de la voûte détruite ([2]). Le chœur de l'église de Stow (Lincolnshire) nous montre ce qu'était très probablement cette voûte ; par ses détails il ressemble d'assez près à l'œuvre d'Alexandre à Lincoln pour qu'on puis-

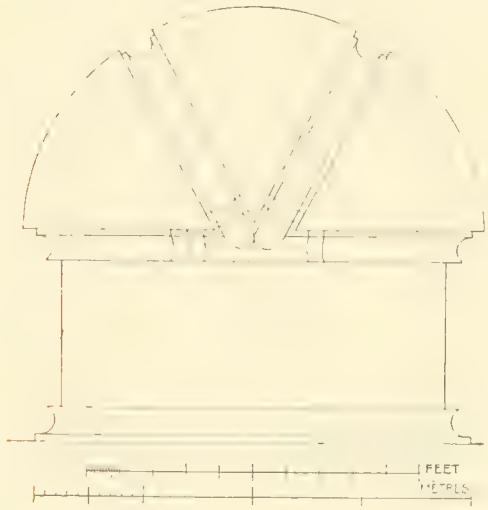


Fig. 29. — Christchurch, chapelle est du transept sud.

se l'attribuer à la même école. Le chœur de Stow se compose de trois travées et a $7^{m}32^{c}$ de large. Les travées sont divisées par des triplets de colonnes adossées, un fût distinct reçoit chacun des arcs de la voûte ; il y a aussi une colonne engagée dans chacun des angles du chevet pour la retombée des ogives. La voûte elle-même est une reconstruction moderne ; on y a réemployé des voussoirs anciens trouvés dans les parties supérieures des murs ; quelques-unes des nervures n'ont pour profil qu'un boudin entre deux gorges ; d'autres sont ornées de bâtons brisés. Selon toute apparence, les voûtes construites par l'évêque Alexandre, au-dessus de la nef de Lincoln, étaient des croisées d'ogives.

L'étude des croisées d'ogives lancées au-dessus d'un vaisseau central, comme nous en trouvons dans les chœurs de Kirkstall et de Ste-Croix près Winchester et qui ont des doubleaux en tiers-point, excéderait les limites de cette étude. Aussi loin qu'ont pu s'étendre mes observations en Angleterre, je n'ai pu relever, en dehors de Ste-Croix, d'édifice plus ancien, indiquant chez son auteur quelque connaissance des travaux contemporains exécutés dans l'Ile-de-France ; néanmoins, à Ste-Croix, les détails portent bien l'empreinte du style Anglais. — Les édifices de la période de transition en Angleterre n'ont guère été jusqu'ici étudiés à ce point de vue. Dans les travaux dont ils feront encore l'objet, il serait à souhaiter que l'on donnât place à l'analyse de l'influence indéniable exercée par l'Ile-de-France, aussi bien qu'à l'histoire de la renaissance cistercienne dont les effets n'ont été que très insuffisamment indiqués.

Il nous reste à passer en revue les anciennes croisées d'ogives édifiées au-dessus des absides de quelques églises. Nous en trouvons une dans la petite chapelle absidale, qui s'ouvre sur le bras sud du transept, dans l'église de Christchurch (Hants) *(fig. 29)*. Elle paraît dater des premières années du XIIe siècle. Le rond-point est divisé en trois travées par des colonnes adossées à des pilastres carrés ; les nervures présentent un profil analogue. L'arc en plein cintre qui s'ouvre sur le transept est très épais, et son tableau est orné à chaque angle d'un gros boudin de même diamètre

1. « Ecclesiam vero suam, quæ combustione deturpata fuerat, subtili artificio sic reformavit, ut pulchrior quam in ipsa sui novitate compareret, nec ullius ædificii structuræ intra fines Angliæ cederet. » Henrici Archidiaconi Huntendunensis *Historia Anglorum*, Rolls series, ed. Thos. Arnold, pp. 278-9.

2. *Archæological Journal*, XL, p. 192, pl. II (X.

que ceux des nervures, et qui correspond à des colonnes engagées ; deux nervures se réunissent à la clé de l'arc. Cette dernière est de très grande dimension, alors que les nervures sont appareillées, comme d'habitude, en claveaux minces. La chapelle absidale qui s'ouvre de même sur le bras sud du transept, dans l'église abbatiale de Tewkesbury, est couverte d'une voûtes emblable, mais les nervures, dont le profil est un simple chanfrein, sortent directement du mur pour se réunir à la clé d'un doubleau en plein cintre non mouluré. L'abbatiale ayant été consacrée en 1123, on peut admettre que cette chapelle a été construite dans les vingt premières années du XIIe siècle. Une voûte semblable, édifiée au-dessus d'une abside, se voit dans l'église de Birkin (Yorkshire), mais elle ne remonte qu'au milieu du XIIe siècle ; les nervures ont pour profil trois tores séparés par des filets *(fig. 31)* ; la lunette de la voûte est dessinée par l'archivolte de la fenêtre qui est en plein cintre ; la voûte dans son ensemble offre, pour ainsi dire, l'aspect d'une coupole. Bien qu'élevée sur plan carré, la voûte octopartite de la salle du Trésor, dépendant de la cathédrale de Cantorbéry, présente les mêmes caractères [1].

La salle capitulaire, dépendant de la cathédrale de Durham, possédait une voûte absidale de plus grande importance et d'une construction plus parfaite. Sa date est connue, la maison du chapitre ayant été terminée par l'évêque Geoffroy-le-Roux qui occupa le siège épiscopal de 1133 à 1140 [2]. Elle fut partiellement détruite en 1796, mais les dessins de Carter en ont conservé une reproduction fidèle [1]. L'abside était divisée en cinq travées *(fig. 30)* ; les nervures de la voûte étaient supportées par des culs-de-lampe, desquels trois ont été conservés dans la bibliothèque du chapitre ; la clé de voûte existe encore. Le profil de la nervure était un tore entre deux rangs de bâtons brisés. La clé A ne coïncidait pas avec le centre du rond-point, et la voûte était construite de telle sorte que les nervures 1 et 5 et 2 et 6 étaient respectivement dans le prolongement les unes des autres. Elles étaient par conséquent de longueurs inégales. La largeur de la salle capitulaire est de $10^{m}52^{c}$ entre les murs.

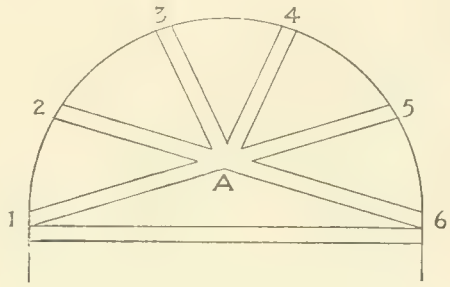


Fig. 30. — Durham, abside de la salle capitulaire.

Il ne nous reste plus qu'à dire quelques mots au sujet de l'importance que peuvent avoir les monuments anglais que nous venons d'étudier relativement au problème général des origines de l'architecture gothique. Avant l'introduction de la nervure, les Normands développaient déjà l'ossature de leurs constructions dans des proportions tout à fait inconnues dans l'Ile-de-France, à en juger d'après les plus anciens monuments cités dans l'ouvrage de M. Lefèvre-Pontalis. Les premières croisées d'ogives décrites plus haut et dans

1. *The Architectural History of the Conventual Buildings of the Monastery of Christ Church in Canterbury*, par prof. Willis, fig. 6 et p. 77. Le Trésor fut probablement bâti peu après 1130.

2. « Ipsius (Gaufridi) tempore capitulum monachorum consummatum est ». Symeon, *Continuatio*, Rolls Series, ed. T. Arnold, I, p. 142.

1. Les dessins de John Carter ont été publiés par la Société des Antiquaires en 1801. Une vue intérieure de la maison du Chapitre est donnée dans *Durham Cathedral*, par Billings, pl. LII.

lesquelles les nervures sont en plein cintre surbaissé, nous montrent un système de construction légèrement moins avancé que celui d'après lequel sont conçues les voûtes qui couvrent les bas-côtés à St-Étienne de Beauvais. Dans ces dernières, les doubleaux sont considérablement surhaussés de manière à ce que la nervure ait pu être tracée en plein cintre, ou peu s'en faut. D'autre part, le grand nombre de croisées d'ogives

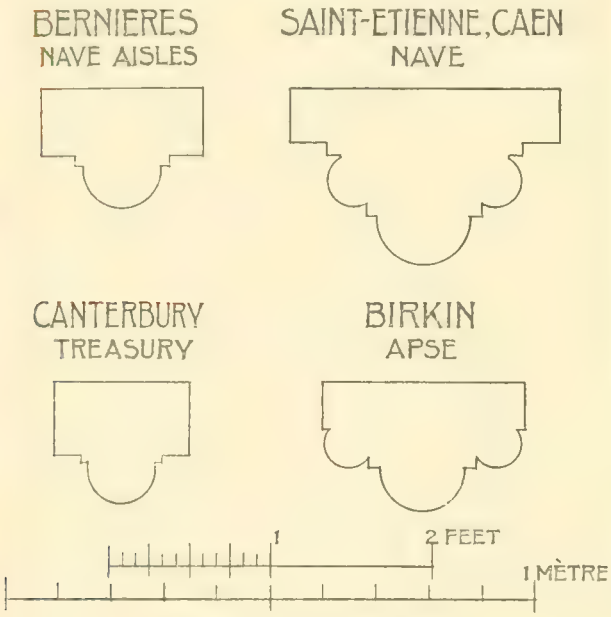


Fig. 31. — Profils des nervures.

subsistant encore en Angleterre prouve l'existence d'une école active, qui avait déjà accompli de grands progrès avant l'introduction de l'arc brisé. Il est remarquable que toutes les voûtes que nous avons pu observer soient quadripartites. Nous n'avons rencontré aucun exemple, soit de voûtes sexpartites [1], soit de la forme intermédiaire : une voûte quadripartite édifiée sur une double travée et divisée par un arc doubleau secondaire portant un mur, deux genres de voûtes qui ont été employés en Normandie dans la région de Caen. — En conséquence, il est permis de considérer la voûte quadripartite comme constituant la forme primitive de la croisée d'ogives, et, comme le dit M. Dehio, les autres variétés de voûtes n'auraient pu se développer si la voûte quadripartite n'avait d'abord été connue. En étudiant les divers profils employés dans les nervures, nous sommes amenés à la même conclusion. Si l'on se base sur leurs caractères généraux aussi bien que sur leurs profils, les premières croisées d'ogives anglaises, qui ont été décrites plus haut, peuvent être comparées aux voûtes quadripartites de Lessay et appartiennent à un état architectural antérieur à celui auquel se rapportent les croisées d'ogives du groupe d'églises environnant Caen. Ces dernières, qu'elles soient sexpartites ou de la forme intermédiaire (voûte quadripartite coupée par un doubleau secondaire), nous montrent une série de profils d'ogives faciles à classer *(fig. 31)*, et qui constituent un type plus affiné et plus clairement postérieur à tout ce que nous pouvons trouver en Angleterre, jusqu'à l'époque où fut construite la voûte octopartite du Trésor de la cathédrale de Cantorbéry, c'est-à-dire, selon toutes les probabilités, peu après 1130. En l'absence de tout témoignage précis, la date approximative de 1130, proposée [1] pour les voûtes les plus anciennes du groupe de Caen, semble assez vraisemblable et les expériences que les constructeurs de ces voûtes firent en variant les tracés adoptés

1. Au moment où ce travail a été écrit je ne connaissais pas, en Angleterre, de voûtes sexpartites plus anciennes que celles édifiées à Cantorbéry par Guillaume de Sens. — Mais le chœur de la petite église de Tickencote (Rutland) est couvert d'une voûte sexpartite, qui doit dater du milieu du XIIe siècle. Toutes les nervures sont ornées de bâtons brisés.

1. Le profil de St-Étienne de Caen se rencontre aussi dans les grands arcs de la nef de l'église de New Shoreham. M. Edmund Sharpe assigne à cet édifice la date de 1130 (*The Architectural History of St-Mary's Church, New Shoreham*, par Edmund Sharpe, 1861; croquis supplémentaire, p. 6).

pour les courbes des nervures, prouvent qu'ils n'adoptèrent pas un procédé de construction déjà fixé et expérimenté ailleurs.

Cependant, même en ne prenant en considération que les seuls monuments anglais, les dates précises des plus anciennes croisées d'ogives que nous y rencontrons rendent tout à fait impossible l'hypothèse d'une influence venant de l'Ile-de-France ; leur étude nous permet d'affirmer positivement l'indépendance complète de l'école normande jusqu'à la fin du premier tiers du XIIe siècle. Quant à déterminer quel rôle ont pu jouer les influences normandes dans la transition française, c'est un point difficile à fixer. A première vue, il semble que ces influences ont été beaucoup plus considérables que bien des archéologues français n'ont voulu l'admettre jusqu'à présent.

— C'est l'espoir de contribuer, dans quelque mesure, à la solution définitive de la question, qui m'a amené à donner une étude méthodique des monuments anglais qui renferment, comme on l'a pu voir, bien des éléments du problème.

Note additionnelle relative aux voûtes de la cathédrale de Durham.

CETTE note est une réponse aux critiques qui ont été formulées au cours de la discussion soulevée par l'article qu'on vient de lire, et qui se référaient aux dates assignées par moi aux voûtes hautes de la cathédrale de Durham.

Il me semble que les objections que l'on m'a faites se réduisent simplement à ceci : à savoir que c'est une chose discutable que des architectes se soient trouvés en mesure de construire des croisées d'ogives dès le commencement du XIIe siècle, car cela ne s'accorde pas avec l'opinion généralement admise en ce qui concerne le développement de la construction de voûtes dans l'Europe occidentale pendant la période de transition. — Il serait impossible de discuter ici l'exactitude de cette opinion sans dépasser les limites de cette étude. Cependant, je tiens à citer un passage de MM. Dehio et von Bezold qui est digne d'être noté, d'autant qu'ils ne reconnaissaient pas la cathédrale de Durham comme constituant un des facteurs du problème consistant à voûter en pierres le vaisseau principal de nos églises. Voici ce qu'ils disaient : « Les grands monuments archi-« tectoniques du XIe siècle n'ont pas fourni « la solution de ce problème, mais l'ont « préparée dans toutes ses parties. Aussi, « au seuil du siècle suivant, l'école nor-« mande fut-elle la première à atteindre « le but sur lequel se sont concentrés « longtemps les efforts de toutes les écoles « de la France septentrionale [1]. »

On a émis l'hypothèse que les voûtes de Durham fournissaient peut-être l'exemple d'une contradiction entre les conclusions auxquelles pouvait nous conduire l'examen de l'édifice, et les faits avancés par les documents écrits. Si l'on examine ces deux sortes de documents, il ne peut y avoir ici de conflit dans le résultat de la confrontation. Comme on l'a si bien dit, la base même de l'histoire de l'architecture ne peut être déterminée qu'à l'aide des documents écrits. Dans le cas qui nous occupe, les documents écrits sont contemporains de l'édifice ; l'auteur a rédigé son œuvre sur les lieux mêmes et il n'y a aucune raison de douter de son exactitude. Si l'on considère seulement les caractères archéologiques de la construction, l'histoire de l'édification successive des voûtes hautes et de leur liaison avec

1. *Die Kirchliche Baukunst*, I, p. 279.

le reste de l'église nous apparait comme parfaitement claire. Les chroniqueurs mettent simplement à même de dater certaines étapes de la construction. Voici ce qu'est

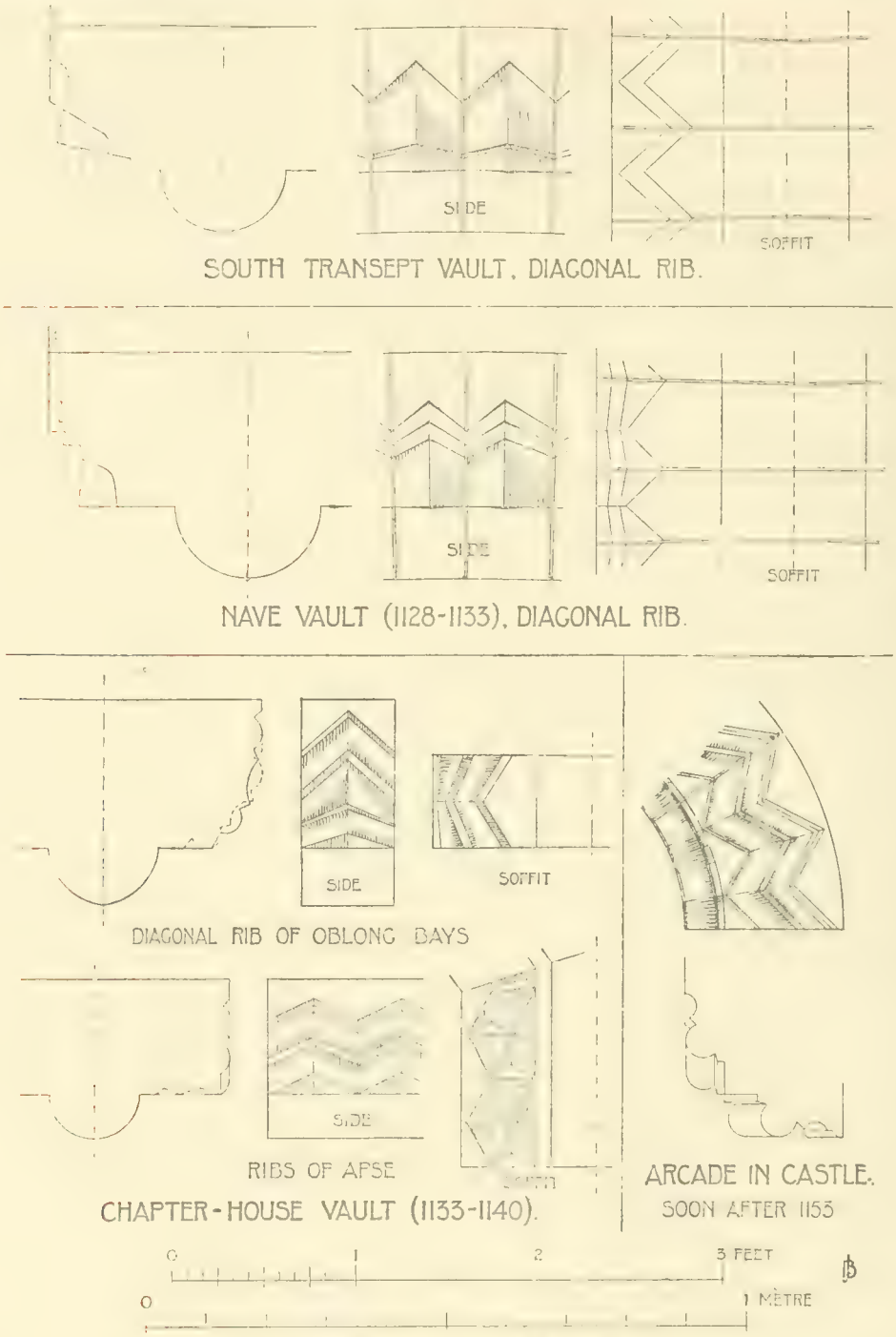


Fig. 32. — Durham, cathédrale et château

en réalité la question : ces voûtes hautes sont-elles, oui ou non, la couverture primitive de l'église? Mon opinion, tirée du seul examen de l'édifice, est que oui, excepté

peut-être la voûte du bras sud du transept, et réserve faite que la voûte actuelle du chœur est du XIIIe siècle.

Dans le chœur, le plan général prouve de la façon la plus claire l'intention de couvrir le vaisseau principal de voûtes dont on peut voir encore les traces dans la claire-voie. Si l'on admet que les croisées d'ogives des bas-côtés du chœur (où les travées ont 7^m, 21 de long) datent de l'origine, est-il vraiment si difficile d'admettre la possibilité de construire une croisée d'ogive sur le chœur qui a une largeur de 9^m, 96 ; étant donné surtout qu'un peu plus de cent ans après sa construction cette voûte menaçait déjà ruine ? Il est bon de se souvenir, en effet, que dans une église normande, achevée quelque vingt ans plus tôt, Saint-Nicolas de Caen, un chœur de 8^m,69 de large, comportant des bas-côtés et une claire-voie, a été couvert de voûtes d'arêtes. Ce n'est pas le seul exemple de ce genre qui subsiste. La voûte originale du chœur de Durham a dû presque certainement précéder celle du bras nord du transept. L'habitude fut tellement répandue de voûter le chœur seul, et de couvrir le reste de l'église avec une charpente apparente, que nous avons peine à croire que l'ordre habituel ait été interverti ici. La disposition du côté est du transept dénote l'intention de construire une voûte comme dans le chœur. Dans le bras sud du transept qui aurait été construit avant le bras nord, le cloître et les bâtiments étant du côté sud, le projet de voûtes fut abandonné et la claire-voie disposée pour supporter une charpente apparente ; il fut peut-être à cette époque effectivement couvert de cette manière. A cette période de l'œuvre, on eut, à ce qu'il semble, l'intention de renoncer à lancer des voûtes au-dessus du reste de l'église (transept nord et nef) pour employer les charpentes apparentes d'un usage général dans les parties analogues des édifices religieux.

Nous avons cependant des preuves surabondantes que cet abandon des projets primitifs n'a pu être que temporaire, et ici le caractère des détails de la voûte demande toute notre attention. Il y a des différences de détails qui seraient de peu d'importance si on les rencontrait dans des ouvrages séparés, mais qui deviennent très significatives lorsqu'on les trouve dans un ensemble de bâtiments, œuvre d'une même école d'architectes. Lorsqu'il fut question de couvrir le bras nord du transept, on construisit une voûte qui ressemble par ses détails aux voûtes les plus anciennes de l'église, celles des bas-côtés du chœur et du transept, et qui est dépourvue des bâtons brisés dont on a usé si librement dans la nef due à l'évêque Flambard. La voûte du bras sud est un peu plus récente que celle du bras nord, mais les bâtons brisés des nervures sont aussi simples que partout ailleurs dans l'église (voy. *fig. 32*), tandis que les bâtons brisés des arcs doubleaux de cette voûte sont du même modèle que ceux des grands arcs de la nef. La voûte de la nef est encore un peu postérieure et nous montre l'arc brisé employé avec une curieuse inexpérience, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse de son ancienneté relative ; les bâtons brisés des nervures (voyez *fig. 32* et la première photographie dans la *fig. 33*) [1] sont encore très simples, et pourtant le sont déjà un peu moins que ceux des nervures du transept sud. Enfin, nous avons la voûte de la salle capitulaire, d'une portée plus grande que la largeur de la nef elle-même, et quelle que soit l'interprétation donnée aux documents relatifs à

1. Je dois cette photographie au professeur Baldwin Brown.

l'église, nous possédons, en ce qui la concerne, une preuve indiscutable et certaine qu'elle a été achevée sous l'épiscopat de Geoffroy-le-Roux (1133-1140). Quoique les doubleaux soient en plein cintre, les croisées d'ogives de la salle capitulaire ont été construites sur plan quadripartite ordinaire et ne reproduisent pas la disposition que nous trouvons dans le transept ainsi que dans la nef et qui comporte la suppression du doubleau intermédiaire au centre de la double travée. Une simple comparaison des bâtons brisés qui décorent les nervures de la salle capitulaire *(fig. 32)* avec ceux des nervures de la nef fait clairement apparaître la date

Fig. 33. — Cathédrale de Durham.
Nervure diagonale des voûtes de la nef (1128-1133).

plus reculée de cette dernière. Sur les nervures des travées barlongues les bâtons brisés sont d'un modèle semblable à ceux qui se trouvent sur les nervures des bas-côtés de la nef, mais leur détail est toutefois plus soigné et le tore affecte légèrement la forme en amande ; sur les nervures de l'abside les bâtons brisés sont encore d'un caractère plus avancé que ceux de la nef [1].

Un autre point important, que le seul examen de la construction élucide complètement, est que (excepté le bras sud du transept) les claires-voies sont de la même époque que les voûtes. Dans le chœur, ce fait apparaît suffisamment dans la travée représentée par ma *fig. 7* (p. 372 *ante*) : la fenêtre de la claire-voie n'est pas dans l'axe de l'ouverture du triforium ; au contraire, sa position est évidemment déterminée par la voûte (voir aussi *Durham Cathedral*, par Billings, pl. XI). Les claires-voies de la nef se raccordent si bien avec les voûtes, qu'il est difficile de croire qu'elles ont été édifiées séparément, mais, en outre, nous avons des preuves précises de la contemporanéité de leur construction. C'est dans la seconde travée à partir de la façade qu'on le voit le plus clairement ; dans cette travée, simplement barlongue, le pilier de la tour présente une colonne supplémentaire qui reçoit les nervures du côté ouest ; du côté est de la travée, la nervure sort d'un cul-de-lampe comme dans le reste de la nef. Le milieu du triforium coïncide avec le milieu de l'espace séparant les piliers : l'axe de la voûte est nécessairement placé au milieu du pilier ouest et de l'encorbellement est ; il n'en est pas ainsi dans l'axe du triforium et du grand arc situé au-dessous (voyez : *Durham Cathedral*, par Billings, pl. X). Or, l'axe de la claire-voie n'est pas dans l'axe du triforium mais coïncide avec celui de la lunette de la voûte ; ce qui prouve péremptoirement que claire-voie et voûte ont été

1. Les ogives des travées barlongues (fig. 32.) ont pu être mesurées dans toutes leurs dimensions grâce à un de leurs voussoirs trouvé dans le cours de la restauration récente ; au reste beaucoup des anciens voussoirs ont pu être utilisés dans les voûtes nouvelles. — C'est d'après la clé de voûte *(à A. fig. 30, p. 473 ante)* qu'ont pu être déterminées les dimensions des nervures de la voûte absidale. — C'est à M. J. Freeman, sacristain de la cathédrale, que je dois la photographie de cette clé de voûte (fig. 34), ainsi, du reste, que celles de l'ornementation en bâtons brisés du narthex.

construites simultanément. Dans toutes les autres travées de la nef (excepté peut-être dans la moitié de la travée est, contiguë à la croisée du transept), l'axe de la voûte n'est pas dans celui du triforium, puisque le cul-de-lampe d'où sort la nervure au-dessus des piles fortes est plus près de l'axe du triforium que le cul-de-lampe placé au-dessus des piles faibles ; en tous cas, l'axe de la claire-voie coïncide avec celui de la voûte et non avec celui du triforium. Dans le transept nord, la travée la plus proche de la croisée nous fournit une preuve semblable, et dans la travée du nord (côté est) la claire-voie ne peut avoir été construite qu'en vue de la voûte existante. Dans la claire-voie de la nef (la moins ancienne), le style des détails s'accorde avec le travail de la partie inférieure et tous les chapiteaux sont de simples chapiteaux cubiques.

La seule conclusion, à mon avis, est que les voûtes encore existantes du transept nord et de la nef de la cathédrale de Durham ont couvert dès l'origine ces parties de l'église et sont contemporaines des claires-voies. Si on veut, cependant, discuter cette conclusion, nous sommes, je pense, en droit de demander quelque chose de plus qu'une critique purement négative. Il nous faut une analyse de l'histoire de ces voûtes qui puisse s'accorder avec l'étude du monument, les documents fussent-ils laissés entièrement de côté. En effet, les voûtes du transept et de la nef existent ; il faut analyser leur histoire, et non seulement la leur, mais celle des claires-voies qui (excepté dans le transept du sud) sont, sans conteste, contemporaines des voûtes. Prenons la nef, par exemple; si « testudo » dans le passage déjà cité (note 2 p. 375 préc.) signifie un toit ou un plafond de bois et que l'on suppose que ce plafond ait été posé au-dessus du triforium, alors on ne peut admettre que le chroniqueur nous donne l'église comme achevée en 1133. Si ce plafond a été posé au-dessus de la claire-voie, alors cette dernière tout entière a dû être reconstruite lors de l'addition des voûtes. Conséquemment, la reconstruction des claires-voies et l'érection de voûtes au-dessus d'une église qui mesure presque 120 mètres de long, auraient dû être une opération d'une importance considérable et, non seulement les documents écrits, qui nous donnent de la construction une histoire comme on en rencontre rarement d'aussi complète, ne

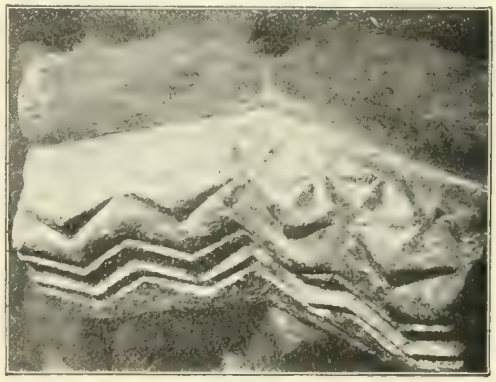


Fig. 34. — Cathédrale de Durham.
Clef de la voûte de l'abside du chapitre (1133-1140).
(Geoffroy le-Roux, évêque.)

nous laissent aucune indication à ce sujet, mais l'édifice lui-même ne nous montre aucune trace d'une reprise de ce genre, alors qu'il est facile de remarquer un remaniement analogue dans le bras sud du transept, où le projet d'une charpente apparente a certainement précédé l'érection des voûtes actuelles. La seule hypothèse, qu'on nous ait jusqu'ici soumise, est que les voûtes hautes furent bâties au temps de l'évêque Hugues de Puiset (1160 environ). Il n'existe aucun document qui corrobore cette opinion, et elle est amplement contredite par le caractère facilement reconnaissable des constructions dues à cet évêque, tant dans la cathédrale, que dans le château de Dur-

ham et à Auckland, Sherburn, et Darlington. Le bâton brisé représenté dans la *figure 32* est pris dans ce qu'on appelle au château de Durham : la Galerie normande. C'est la première connue des constructions qu'a fait élever Hugues de Puiset ; elle fut nécessitée par un incendie qui eut lieu peu de temps après son avènement, en 1153.

Fig. 35. – Cathédrale de Durham.
Arcades principales du galilée, 1175 environ (Hugues DE PUISET, évêque.)

Le narthex, dit « galilée », de la cathédrale *(fig. 35)* [1], est un ouvrage plus récent de ce prélat, et date de 1175 environ. L'évidence matérielle, qui découle de l'examen de ces quelques détails, sera sans doute suffisamment convaincante sur ce point. Il est cependant prématuré de discuter une hypothèse de ce genre, avant qu'une étude approfondie nous donne de ces voûtes une analyse en rapport avec les constatations matérielles qu'on peut faire sur le monument.

1. Pour le détail des arcs du narthex, voyez *Durham Cathedral*, par R. W. Billings, pl. XXXV.

On nous a aussi fait l'objection qu'à notre connaissance ces voûtes n'ont pas été copiées ailleurs. J'ai déjà (p. 463 *ante*) fait quelques rapprochements qui me semble contredire cette opinion, et sa valeur est bien diminuée si l'on remarque combien peu de chœurs construits en Angleterre pendant la première moitié du XIIe siècle, ont subsisté sans avoir subi des remaniements, ou sans avoir été entièrement reconstruits ; ce qui rend souvent impossible de dire comment ils étaient voûtés à l'origine. On a, d'autre part, peu de chances de rencontrer des croisées d'ogives au-dessus de transepts et de nefs ; à cet égard, l'intention de couvrir les principaux vaisseaux de l'église de Norwich, intention que Mr W. H. St. John Hope nous fait remarquer, n'est pas seulement intéressante en elle-même, mais aussi parce que des piliers de cette église offrent, par leur agencement, une ressemblance frappante avec ceux du chœur de Durham. L'objection mentionnée ci-dessus me paraît donc perdre toute sa force, surtout si l'on étudie les voûtes anglaises en les comparant à celles de Normandie ; on ne peut les considérer autrement que comme les travaux d'une même école d'architectes. M. Anthyme St-Paul (*La Transition*, chap. VI) incline à penser que la cathédrale d'Évreux avait des croisées d'ogives avant 1130. Il y a les voûtes, incontestablement primitives, de Lessay et des exemples plus récents, comme le transept de Montivilliers, qui représentent un type moins développé que le groupe important de Caen et de ses environs.

John BILSON.

Essai sur la décoration architectonique.

Sources de décor (suite).

LA FIGURE HUMAINE.

COMME couronnement de notre collection de sujets vivants se présente la figure humaine.

Entière et dégagée (en haut relief), elle s'ajoute à l'architecture sous la forme de statues (ou de groupes) portées sur piédestal, encadrées dans une niche, se dressant au-dessus d'une corniche, planant même au faîte d'un comble, comme l'ange de l'antéfixe du chœur de N.-D. de Paris et ceux des pinacles de la cathédrale de Reims, comme le saint Michel de bronze au sommet de la tour de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, et le *Hanske de Kryger*, le porte-bannière du beffroi d'Audenarde *(fig. 301)*.

Fig. 301.

Remarquons tout d'abord, ici que certaines des figures que nous venons de citer comme exemples remplissent un rôle à la fois fonctionnel et décoratif ; le personnage humain devient un organe élégant, artistique, mais reste un organe de l'édifice ; ainsi en est-il des cariatides et des statues servant d'épis de combles, d'amortissements de pinacles *(fig. 302)*, etc. Dans ce cas, elles ont à la fois tous les mérites des formes de convenance, de structure et d'expression. D'autres, placées sur un piédestal, sous un

Fig. 302.

baldaquin, sont ajoutées plutôt que soudées au monument, et en constituent des éléments moins essentiels mais non dépourvus de convenance. Encore faut-il qu'elles ne

Fig. 303. — Statue du Christ à Saint-Nazaire de Carcassonne.

se substituent pas à un membre de la struc-

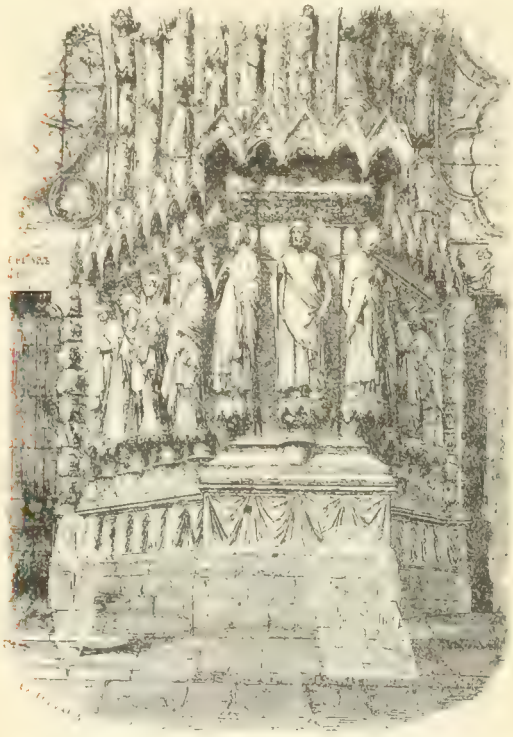


Fig. 304. — Détail du grand portail de la cathédrale de Reims.

ture, de manière à en usurper la place;

Fig. [illegible]

certaines statues interviennent brutalement dans l'œuvre bâtie et la gâtent au lieu de l'orner. Nous ne pouvons nous empêcher de songer ici à la mode fâcheuse, qui sévit actuellement, de jucher des statues colos-

Fig. 306. — Musée de Toulon.

sales au sommet des tours d'églises. Ces aberrations sont dues à d'impérieux caprices de goût de la part de personnes étrangères à l'esthétique monumentale. Nous plaignons

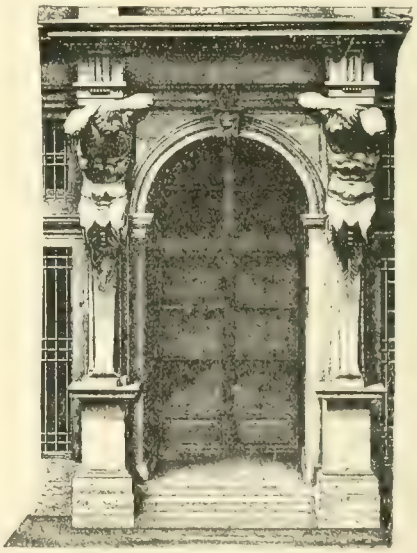


Fig. 307. — Porte d'un palais de Gênes.

les architectes qui se laissent violenter par l'autorité, quand elle est si mal inspirée.

La statue gothique se dresse d'habitude sur un cul de lampe et s'abrite sous un baldaquin *(v. fig. 303 et 305)*.

Dans le style classique, des personnages humains se voient souvent étendus en pendants sur les deux rampants d'un fronton, ou même, plus intimement soudés à l'architecture, ils constituent des supports anthropomorphes, ou se dressent en cariatides, comme à l'Erechteion d'Athènes, où ils prennent la place de pilastres, ou remplissent la fonction de grandes consoles sous un avant-corps, comme à la célèbre porte de Puget à l'Hôtel-de-Ville de Toulon et à

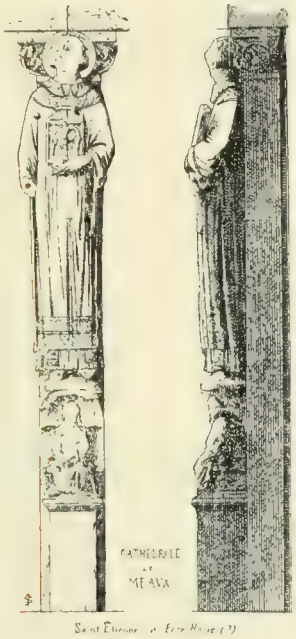


Fig. 308.

celle d'un palais gênois *figurée* ci-contre *(fig. 307)*. Ils apparaissent même, dans les gaines et les termes, à mi-corps ou en bustes *(fig. 309)*.

Aux trumeaux et aux ébrasements des portails des grandes églises gothiques se dressent ordinairement des personnages qui comptent parmi les plus beaux exemples de piliers anthropomorphes *(fig. 304 et 308)*.

Isolées et groupées, plusieurs figures composent des ensembles architectoniques du même ordre dans des monuments tels que le fameux groupe dit des *Trois Grâces*, que Germain Pilon composa pour le monument de Henri II, ou la fontaine dite de Moïse à Dijon, qu'on trouve reproduite à la page 157 de l'année 1896 de la *Revue de l'Art chrétien*. Ajoutons encore un exemple emprunté à l'époque romane, savoir un pilier du cloître roman de Moissac, qui représente un évangéliste (année 1899, p. 35). Remarquons que les prophètes de Dijon et l'évangéliste de Moissac constituent des figures décoratives et symboliques incorporées à un

Fig. 309. — Maison Bd du Nord à Bruxelles, par Bevaert.

pilier, non des figures fonctionnelles identifiées à l'organe de structure comme le sont les cariatides. On trouvera de vraies et splendides cariatides aux accoudoirs de stalles publiés naguère ici (fig. p. 73 de l'année 1898 de la *Revue de l'Art chrétien*).

Au lieu d'être isolée, en ronde bosse, comme disent les sculpteurs, dégagée de la pierre, la figure peut encore être traitée en *bas-relief;* elle s'unit alors plus intimement à l'œuvre construite, dont elle occupe des parties bien délimitées, le plus souvent des

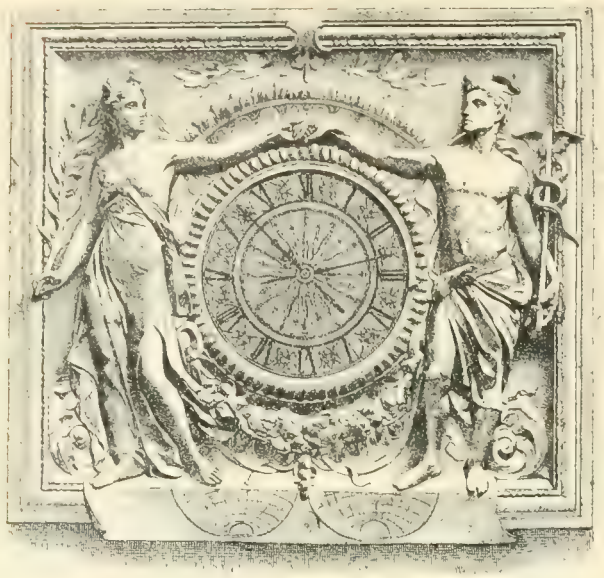


Fig. 310 — Hôtel des Postes de Toulouse ; arch. : M. H. Maurette [1].

panneaux. Voici par exemple *(fig. 310)* dans un panneau, un cadran d'horloge accosté de

L'Architecture

La Sculpture.

La Peinture.

La Musique.

Fig. 311. — Église Saint Epvre a Nancy.

personnages en demi-bosse ; des quatre-feuilles en panneaux rentrés *(fig. 311)* où sont sculptées les figures allégoriques de l'architecture, de la sculpture, de la peinture

1. D'après M. Raguenet, *Monographies des Bâtiments modernes.*

et de la musique; un flanc de sarcophage chrétien *(fig. 312)* offrant en bas-relief une collection de personnages; des dossiers de stalles *(fig. 313)* où, sous des arcatures, des figures de saints sont taillées dans le chêne; enfin une façade en pans de bois *(fig. 314)* où l'allège des fenêtres est orné de personnages sculptés.

La *tête seule* apparaît souvent dans les médaillons *(fig. 315)*, ornement favori de la renaissance, répandu à l'infini sur les façades, dans les écoinçons, les frises, les panneaux de menuiserie, contenant des figures en demi-relief, ou gracieuses ou plaisantes; ou encore, à la seconde période de la renaissance, dans des mascarons, des masques souvent grimaçants *(fig. 316 à 318, 322 à 324)*.

Fig. 312.

Les romans aussi et les gothiques ont fait un usage abondant de la tête et du masque, non pas tant comme motifs ornementaux appliqués aux façades et destinés à combler des vides, ce qui constitue un emploi tout à fait inférieur au point de vue esthétique, mais comme forme animée et poétique donnée à des éléments utiles de la construction, notamment à des corbeaux. Ils font reposer des corniches sur des modillons à masques humains, amortissent des larmiers sur des têtes gracieuses, donnent à leurs dégorgeoirs de descente d'eau la forme d'une face crachante, et décorent de masques fantastiques ou jolis des clefs de voûtes, des bouts de poinçons, etc.

Fig. 313.

Le grand art de l'ornemaniste consiste ici à bien incorporer l'œuvre de sculpture

à l'édifice. Une grande leçon nous est donnée à cet égard par les Égyptiens dans

Fig. 314. — Composition de M. Percy. E. Newtan.

leurs décorations murales à fleur de paroi, si savantes, si nobles, si puissamment déco-

Fig. 315.

ratives. On ne peut assez admirer comment ils ont su exprimer leurs magistrales con-

Fig. 316.

Fig. 317.

ceptions dans une sorte de gravure analogue à celle des médailles, où des tableaux grandioses sont rendus en relief à l'aide d'un renfoncement de la paroi de quelques millimètres seulement.

Dans la figure 326 on voit l'exemple d'un décor formé d'une tête noyée dans les fleurs, collée à la muraille de la façon la moins judicieuse; c'est un décor plaqué.

Fig. 318.

Fig. 319.

Dans la figure 325, le masque est adapté en guise de clef à une archivolte par l'intermédiaire d'un cartouche de forme compliquée. On a voulu greffer le décor, mais on l'a fait d'une façon incohérente, qui ne

Fig. 320.

Fig. 321.

vaut guère mieux que le plaquage précédent.

Nous avons, dans ce qui précède, envisagé surtout l'ornement sculpté ; dans le décor peint, la figure humaine prend une place plus importante encore, soit comme ornement pur, soit comme entrant dans les sujets historiés. Elle y est souvent plus

complètement stylisée que dans la sculpture ; elle y joue un rôle important tantôt

Fig. 322 et 323. — Un corbeau du Pont-Neuf.

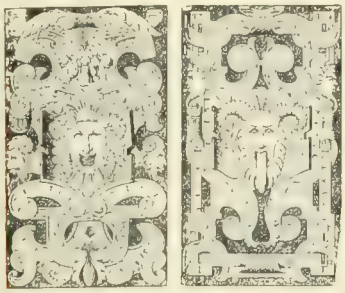


Fig. 324. — Stalles de Lanjese.

comme pur décor, tantôt comme figuration symbolique, historique ou pittoresque.

Fig. 325.

Avec ce genre de composition nous sortons

Fig. 326.

du domaine architectonique dont nous ne voulons pas dépasser les limites.

L. Cloquet.

Du rôle de l'arum dans la Flore gothique.

I

L'*ARUM vulgare* dont l'*arum maculatum* est une variété, peut être considéré comme la plante qui a donné la feuille primordiale de la Flore gothique. Les botanistes nous disent que cet arum est le type des plantes désignées sous le nom d'*aroïdées*. Sa racine est bulbeuse. Ses feuilles sont d'un vert tendre très brillant, et ressemblent à un fer de lance. Aussi les appelle-t-on feuilles hastées. De leur nervure centrale partent de petites nervures qui viennent finir à une autre nervure périphérique qui borde le contour de la feuille. La fleur de l'arum se nomme spathe. C'est une membrane qui enveloppe le spadice, partie de la plante de forme conique, portée sur une hampe à la base de laquelle se trouve le fruit. Ce fruit, un peu ovoïde, se compose de petites baies rondes, rouges, et se tient également sur une tige droite et ferme. L'arum est une plante tout à fait printanière. Aussitôt que la chaleur se fait sentir, la spathe devient violette, se flétrit, et laisse voir le spadice, légèrement violet aussi, ainsi que le fruit qui n'est pas sans avoir quelque ressemblance avec la grappe de raisin. Puis les feuilles disparaissent à leur tour pour renaître au printemps suivant. L'arum paraît donc annoncer le réveil de la nature.

Il croît au fond des bois, dans les endroits humides, sur le bord des ruisseaux, dès le commencement d'avril. La seule différence qui existe entre l'*arum maculatum* que nos archéologues donnent, par erreur, comme le type des aroïdées, et l'*arum vulgare*, qui en est le type réel, c'est que les feuilles du premier portent des taches d'un très beau violet foncé, taches qui n'existent pas sur celles du second. Voyons maintenant à quelle époque l'arum fit son apparition dans la sculpture ornementale de nos édifices religieux du moyen âge.

II

QUELLE que soit notre admiration pour les Gothiques, la vérité nous oblige à dire que c'est aux Romans que revient l'honneur d'avoir les premiers

Arum naturel tel qu'il pousse dans les bois.

trouvé et interprété la feuille d'arum. Viollet-le-Duc nous a donné quatre motifs d'arum, qui nous paraissent indiscutables, relevés par lui dans la grande église de Vézelay [1]. Là, avec la feuille, se trouve le

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. V. Au mot *Flore*, p. 493.

fruit granulé. Or, comme ces motifs sont pris sur des chapiteaux de la nef, partie romane de l'édifice qui date de la seconde moitié du XIe siècle, il en résulte que c'est bien alors que l'arum apparut dans l'ornementation de nos églises.

Cette observation s'applique également au nénuphar. En effet, le nénuphar, qui peut être considéré comme la deuxième plante de la Flore gothique, s'est introduit en même temps que l'arum dans l'ornementation romane. Ainsi que pour l'arum, Viollet-le-Duc nous a donné deux motifs de nénuphar relevés sur les chapiteaux de la nef de Vézelay (1). La feuille est représentée plissée au sortir de l'eau. On voit ensuite le nénuphar avec l'acanthe dans la plupart des églises du commencement du XIIe siècle. A ce moment il a la forme d'une feuille à peu près carrée, dont la partie supérieure se divise le plus souvent en deux enroulements, et retombe lourdement sur elle-même. Il est à remarquer que le nénuphar est plus commun dans la première moitié du XIIe siècle que l'arum qui est extrêmement rare.

Ici nous nous trouvons en présence de la doctrine du docteur Eugène Woillez, que notre sujet nous oblige à examiner et à discuter, pour ainsi dire, pied à pied. Mais il ne faudrait pas se méprendre sur les sentiments que nous professons pour la mémoire de l'éminent archéologue de l'Oise. Il a été un de ces premiers maîtres que nous devons toujours saluer avec respect, et s'il lui est arrivé, à lui comme à tant d'autres, de commettre une erreur, il n'en est pas moins vrai que ses travaux nous ont ouvert la voie, et qu'il a droit à notre reconnaissance.

En 1848, Eugène Woillez présenta à la Société des Antiquaires de Picardie une étude intitulée : *Iconographie des plantes aroïdes figurées au Moyen Age en Picardie et considérées comme origine de la fleur de lis de France.* Ce travail parut dans les *Mémoires* de la Société et eut un grand retentissement (1), non pas tant à cause de la thèse héraldique soutenue par l'auteur, que par suite de considérations originales sur l'arum, qui firent sensation à une époque où la Flore gothique était à peine connue. Or, si nous acceptons la doctrine de Woillez en ce qui touche l'arum présenté comme feuille primordiale de la Flore gothique, bien qu'à la rigueur le nénuphar puisse être mis sur le même rang, il nous est impossible, sauf pour deux motifs, d'accepter les exemples que l'éminent archéologue apporte à l'appui de ce sentiment. Ce qui peut étonner, c'est que Viollet-le-Duc ait accepté le tout, sans voir combien les exemples d'arum produits par Woillez différaient des siens ; et que M. Lefèvre-Pontalis se soit rallié à la doctrine de cet auteur sans faire de restrictions (2). Pour nous, après avoir étudié dans tous leurs détails les chapiteaux et motifs divers figurés sur les dix planches qui accompagnent le texte du mémoire de Woillez, nous sommes arrivé à la conclusion que voici : trois petits chapiteaux d'un même pilier donnent de l'arum incontestable ; un chapiteau présente des feuilles en ruban qui peuvent être des feuilles d'arum ou de sagittaire ; deux chapiteaux offrent des feuilles de nénuphar primitif ; un chapiteau est formé de feuilles de vigne, et tous les autres dessins sont des motifs d'acanthe simple ou d'acanthe arrangée d'une façon plus ou moins fantaisiste par

1. Viollet-le-Duc, *loc. cit.*, p. 494.

1. *Mémoires* de la Société des Antiquaires de Picardie, t. IX, 1848.

2. Eugène Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle*, 1re part., chap. VIII.

les artistes de la fin du XIe ou de la première moitié du XIIe siècle, motifs que l'on rencontre dans la plupart des édifices dont ces artistes ont créé l'ornementation. Quant au fruit qui accompagne presque toujours la feuille, et que Woillez affirme être celui de l'arum, il est de forme si variée que tantôt on peut le prendre pour le fruit de cette plante, tantôt pour la pomme du pin, et souvent aussi pour la grappe de raisin, attendu que, dans la seconde moitié du XIIe siècle, on le retrouve avec la feuille de fougère et la feuille de vigne. Par conséquent sa présence est loin de prouver que les feuilles qu'il accompagne sont des feuilles d'arum. Voici plus détaillés et avec indication permettant de les retrouver facilement dans l'ouvrage de Woillez, les cinq motifs dont nous venons de parler :

1° Trois petits chapiteaux d'un même pilier de l'église de Cambronne (Oise), Planche VIII, figure 38, qui donnent de l'arum indiscutable, mais de l'arum naturel, c'est-à-dire non interprété comme celui de l'église de Vézelay, et tel qu'il pousse dans les bois ;

2° Un chapiteau de l'église d'Avrechy (Oise), Pl. V. fig. 23, qui présente des feuilles en ruban qui peuvent être des feuilles d'arum ou de sagittaire, mais plutôt de sagittaire, étant donnée leur longueur ;

3° Un chapiteau de l'ancienne église des Minimes de Compiègne (Oise), Pl. VI, fig. 28, dont les feuilles sont des feuilles de nénuphar si bien caractérisées que l'auteur hésite à les donner pour de l'arum, et dit qu'elles pourraient bien être des feuilles d'eau, ce qui est vrai ;

4° Un chapiteau de l'église de Saint-Évremont de Creil (Oise), Pl. VI, fig. 29, qui porte des feuilles de gros nénuphar primitif, tellement nettes qu'on se demande comment Woillez a pu voir en elles des feuilles d'arum ;

5° Un autre chapiteau de l'église de Cambronne, Pl. VIII, fig. 37, qui offre des feuilles de vignes indéniables, mais que l'auteur déclare être, sinon de l'arum, du moins des feuilles d'une espèce voisine, espèce qu'il n'indique pas, parce que sur leur bord existe la petite nervure périphérique que l'on voit sur l'arum naturel, laquelle n'est là très probablement qu'une simple fantaisie d'artiste.

En somme, de tous les exemples d'arum présentés par Woillez, il n'y en a qu'un seul qui soit absolument sûr, c'est l'arum naturel de l'église de Cambronne.

Comme type de son arum prétendu, qui remplit presque à lui seul les dix planches jointes à son mémoire, Woillez indique les figures 8, 9 et 10 de la planche III. Malheureusement il suffit de regarder ces trois motifs pour se convaincre de suite que l'on a sous les yeux de la belle et bonne acanthe. Ajoutons que les trois motifs n'en forment qu'un, en réalité, les différences existant entre eux n'ayant aucune importance.

Eugène Woillez, il faut bien le dire, est assez flottant dans sa doctrine. Il commence par nous dire que le type des aroïdées est l'*Arum maculatum*, connu aussi sous les noms de *Gouet* ou *Pied de veau*, et tout semble indiquer, au commencement de son travail, que c'est cette plante que nos premiers sculpteurs ont interprétée. Puis, tout à coup, il la laisse de côté pour nous présenter le *Calla ethiopica*, *Arum d'Éthiopie*, comme ayant d'abord inspiré ces artistes. Enfin, il nous dit qu'au XIIIe siècle nos sculpteurs abandonnèrent la plante exotique pour prendre le Gouet. Tout cela est inacceptable. Le Calla ethiopica n'ayant été connu en France qu'au XVIIIe siècle, il est impossible que les sculpteurs du moyen

âge l'aient reproduit dans nos églises des XIe et XIIe siècles, pour lui substituer, au XIIIe, notre arum indigène. Woillez ne domine pas son sujet, il est au contraire dominé par lui. Il voit de l'arum partout et encore, au lieu de s'en tenir à celui de nos bois, il va en chercher en Éthiopie.

Maintenant si nous étudions les grands monuments de la première période gothique, nous serons complètement fixé sur la valeur de la thèse que nous combattons. Prenons d'abord l'église abbatiale de Saint-Denis, édifice type regardé comme le premier des monuments gothiques.

Dans ses parties les plus anciennes datant de l'abbé Suger, l'abbatiale de Saint-Denis a l'ornementation romane du milieu du XIIe siècle. Examinons donc cette ornementation, en ayant sous les yeux les planches du mémoire de Woillez.

Au portail les frises qui ornent les tailloirs des chapiteaux des quatre colonnettes de l'ébrasement droit de la porte centrale, sont formées du motif de Woillez avec la longue tige que l'on voit supportant ce motif dans beaucoup des exemples donnés par notre auteur. Les frises qui ornent les tailloirs des chapiteaux des quatre colonnettes de l'ébrasement gauche de la même porte, sont formées de feuilles d'acanthe posées droites sur un seul rang et accompagnées de pommes de pin, tellement ressemblantes à la pomme de pin naturelle que toute négation est impossible. Mais le plus curieux,

Acanthe que le Dr Woillez prétend d'être de l'arum.

c'est que les personnages qui occupent le premier rinceau de la voussure, sont enlacés dans de longues tiges semblables à celles dont nous venons de parler, et à l'extrémité desquelles fleurit le motif de Woillez. Aux portes latérales le même motif se retrouve également dans l'ensemble de la sculpture. Sous le porche intérieur, dans la première travée, qui, ainsi que le portail, date de Suger, sous la tour méridionale, sur les chapiteaux des colonnettes posées de chaque côté de la petite fenêtre existant au-dessus de la porte droite du portail, on aperçoit de l'acanthe et le motif de Woillez avec tige et sans tige. Dans la partie nord de la même travée, partie qui supportait autrefois la belle flèche qu'aimaient tant les Parisiens, sur les chapiteaux du deuxième gros pilier, on voit une feuille droite, bien développée, au milieu de laquelle se dresse, sur sa hampe, le fruit que Woillez dit être celui de l'arum. Sur les mêmes chapiteaux on voit également deux tiges réunies par une bague, formant une croix de Saint-André, tiges au bout desquelles fleurit encore le motif de Woillez. Enfin, dans le pourtour du chœur, qui, lui aussi, a été édifié par le grand Abbé, sur des chapiteaux de colonnettes existant dans les première et deuxième chapelles du côté nord, et deuxième, et troisième chapelles du côté sud, on distingue, autant que l'obscurité qui règne dans ces chapelles le permet, des tiges enroulées portant toujours la même feuille. Tels sont les motifs qui se voient à Saint-Denis. Or, comme ces motifs ressemblent exactement à la feuille d'acanthe romane, et qu'ils font partie intégrante de l'ornementation d'acanthe du portail, du porche intérieur et du pourtour du chœur, il est évident qu'ils sont aussi de l'acanthe

et non de l'arum. Les séparer de la masse sculpturale qui les entoure pour voir en eux une feuille autre que celle de l'acanthe, serait une opération absolument arbitraire et que rien ne pourrait justifier.

Après avoir étudié Saint-Denis, étudions Notre-Dame de Paris.

Si Saint-Denis nous offre l'ornementation d'acanthe du milieu du XIIe siècle, la grande cathédrale nous présente la Flore gothique

Chapiteau de Saint Benoit sur-Loire. Porche XII siècle.

primitive dans toute sa pureté et toute sa grandeur. La partie la plus ancienne de l'édifice est l'abside. Aussi, dans la galerie ou triforium de cette abside, on retrouve avec un peu de nénuphar et de plantain, une épaisse floraison d'acanthe. Or, si nous montons dans cette galerie, nous voyons sur la colonnette isolée de la travée terminale, juste dans l'axe de l'édifice, un très beau chapiteau d'acanthe, et à gauche de cette colonnette, sur la première du groupe gauche de la travée, un autre chapiteau sur lequel est sculptée une petite tête d'homme tirant la langue, et sous cette tête le motif de Woillez. Dans la même galerie, sur un des chapiteaux de la quatrième travée du côté sud, on retrouve le même motif, un peu moins fini comme travail, et trois feuilles posées droites, complètement développées. Celle du centre, surmontée d'une petite tête de monstre, n'a rien devant elle ; mais les deux autres ont devant elles, posé sur sa hampe, le fruit que Woillez considère comme le fruit de l'arum. Enfin, sur un chapiteau de la première travée du côté nord, on voit encore le motif de Woillez, formé ici de deux feuilles qui se regardent, ayant devant chacune d'elles le fruit en question toujours posé sur sa hampe. Cette composition est très gracieuse. Eh bien ! quand on compare ces motifs avec la masse d'acanthe qui couvre les autres chapiteaux de la galerie ; en voyant qu'ici, comme à Saint-Denis, ce sont les mêmes lobes pointus et nervés en creux, le même contour, le même mouvement, en un mot la même ressemblance parfaite avec l'acanthe qui les entoure, on ne peut douter que ces motifs soient eux-mêmes des motifs d'acanthe. Il faut connaître la doctrine de Woillez pour que l'idée de les regarder comme une autre plante puisse venir à l'esprit. Ajoutons que ce motif de Woillez se rencontre partout où la feuille d'acanthe romane orne nos édifices religieux. Il existe aussi bien sur les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire, que sur ceux des églises de l'Oise. Cette ornementation d'acanthe a, en réalité, une allure générale assez païenne. On sent que tout cela a été inspiré par la sculpture antique, dont les débris n'étaient pas rares en Gaule. On ne voit rien dans ces feuillages qui ait un caractère vraiment national. Cependant l'esprit gaulois s'y révèle déjà par la variété des compositions, et par l'introduction au milieu de l'acanthe de personnages étranges, grotesques ou fan-

tastiques, que l'on aimait beaucoup à cette époque.

Nous n'avons pas à examiner ici la doctrine d'Eugène Woillez sur l'arum considéré comme origine de la fleur de lis de France, d'autant plus que son arum prétendu n'était que l'acanthe ; sa doctrine n'a aucune base. Mais ce qu'il dit de la perpétuité jusqu'au XIIe siècle et même jusqu'à nos jours, d'une tradition païenne faisant de l'arum naturel le symbole du réveil de la nature et de la puissance génératrice de l'homme, nous paraît admissible. Nous avons essayé de démontrer ailleurs (1) que le chêne abondant, qui couvre les chapiteaux de la cathédrale de Chartres, était là en vertu d'une tradition celtique, et que la coutume d'adorer les fontaines, les arbres et les pierres persista en Gaule jusqu'à la fin du VIIIe siècle, ainsi que le démontrent les Capitulaires de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle, 789, et de Francfort, 794. Il n'y aurait donc rien de surprenant, en ce qui touche l'arum, à ce qu'une tradition païenne, de source romaine, se fût glissée dans les traditions celtiques pour se perpétuer avec elles à travers les âges. Quand on voit l'arum pousser, se développer et fleurir dans les bois aux premiers jours du printemps, alors que les bourgeons des autres plantes commencent à peine à s'ouvrir ; quand on voit la forme de son spadice, on s'explique sans effort que cet arum ait été remarqué dans les temps anciens et qu'on lui ait attribué le symbolisme dont parle Woillez.

III

NOUS avons vu, au commencement du paragraphe précédent, que l'arum trouvé par les Romans, pouvait, à la rigueur, être considéré comme la plante primordiale de la flore gothique. Il faut toutefois reconnaître que des motifs similaires à ceux relevés par Viollet-le-Duc dans l'église de Vézelay, doivent être très rares et n'exister que dans les édifices de l'époque romane ; car nous n'avons trouvé sur les chapiteaux des gros piliers de nos cathédrales les plus anciennes, aucune composition d'arum avec son fruit se rap-

Chapiteau de Saint Benoît-sur-Loire. Porche XIIe siècle.

prochant de celles de la grande église bourguignonne. Discutant ensuite la doctrine d'Eugène Woillez, nous croyons avoir démontré que la feuille qu'il pensait être de l'arum, était de l'acanthe.

Mais alors, dira-t-on, quelle est donc la feuille d'arum de l'époque gothique ? C'est ici que notre sujet devient intéressant. La feuille d'arum de l'époque gothique est d'abord la feuille d'arum naturelle, c'est-à-dire reproduite par la sculpture telle que la nature la donne. L'exemple le plus ancien de cette reproduction est probablement

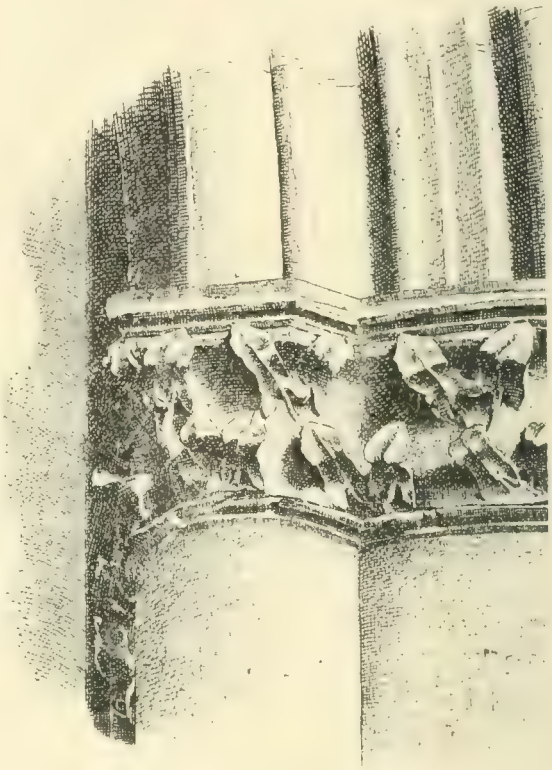
1. Dans *La Flore des grandes cathédrales de France*, p. 44, et la note.

celui de l'église de Cambronne qui date de 1130 environ. Ici, nous sommes dans la période dite de *Transition* parce qu'elle vit le passage du roman au gothique. Puis, on trouve cet arum traité avec beaucoup plus d'art, sur un chapiteau de l'église de Mantes, église contemporaine de Notre-Dame de Paris, c'est-à-dire de la seconde moitié du XIIe siècle. L'arum ici est posé gracieusement sur une feuille de nénuphar. On le voit encore sur la grande colonnette de l'étage supérieur du clocher de Saint-Spire de Corbeil, clocher de la fin du XIIe siècle ; sur deux chapiteaux du triforium de l'église

Arum interprété de l'église de Bagneux.

de Bagneux (Seine), église des dernières années du XIIe siècle ou des premières du XIIIe ; sur un petit chapiteau du bas côté sud de la nef de Saint-Léger de Soissons, chapiteau du XIIIe siècle ; sur les petits chapiteaux d'un gros pilier de la nef de l'église de Chambly (Oise), nef qui est de la fin du XIIIe siècle ; enfin sur les deux chapiteaux des deux premiers piliers du pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris, côté nord, et sur le chapiteau du deuxième pilier du même pourtour, côté sud. A Chambly et à Notre-Dame de Paris, l'arum est ondulé selon la manière des artistes de la fin du XIIIe siècle et du XIVe. Aussi est-il hors de doute que les chapiteaux de Notre-Dame présentant un feuillage ondulé auront été refaits à cette époque. Outre les exemples que nous citons, l'arum naturel doit exister dans beaucoup d'autres monuments.

Après la feuille d'arum naturel, ou en même temps qu'elle, les Gothiques mirent sur leurs chapiteaux une feuille d'arum interprétée. Cette interprétation n'est plus celle des Romans. Ces derniers avaient pris la feuille de l'arum avec son fruit pour créer



Arum ondulé de l'église de Chambly.

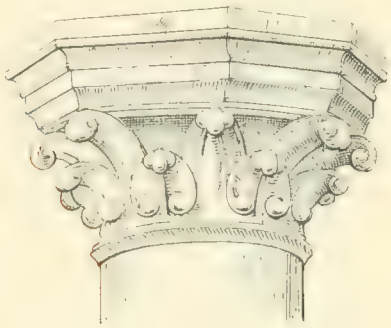
des motifs variés, ainsi qu'en témoignent les exemples de Vézelay. Les Gothiques se contentèrent de créer avec la feuille seule ces admirables crochets qui ornent les chapiteaux de nos églises et de nos cathédrales. Voici ce qu'ils firent : ils conservèrent la nervure centrale de la feuille, nervure unique, vu que la nervure périphérique ne compte pas, mais ils supprimèrent ses petites ondulations naturelles, que les dessinateurs exagèrent d'ailleurs lorsqu'ils

reproduisent la plante, et arrondirent les pointes de son extrémité inférieure par une courbe gracieuse venant joindre le pétiole. Parfois, aussi, ils se bornèrent à diminuer les pointes sans les arrondir, ce qui donne à la feuille l'aspect d'un fer de lance. Puis, ceci fait, ils inclinèrent légèrement en avant la partie supérieure de la feuille ; ou bien l'enroulèrent sur elle-même ; ou encore lui attachèrent une ou plusieurs petites feuilles empruntées à une autre plante et formant aussi crochet. On appelle souvent bourgeons ces feuilles ajoutées. C'est, croyons-nous, Viollet-le-Duc qui, le premier, leur a donné ce nom ; et, bien entendu, on l'a accepté sans examen. Or, c'est une erreur. Si ces feuilles sont petites, elles sont développées, complètes, et, par conséquent, ce nom de bourgeons ne doit pas leur être appliqué. Sous la feuille ou les feuilles ajoutées à l'arum, particulièrement sous la fougère et sous la vigne, on voit du raisin. Parfois, aussi, entre deux feuilles d'arum en crochet se dresse sur sa hampe le fruit dont nous avons parlé, en examinant la doctrine de Woillez. Il a le plus souvent l'aspect du raisin. Toutefois, ainsi qu'il a été dit plus haut, il est difficile, surtout après les grattages qu'ont dû subir nos églises, de dire d'une façon affirmative si ce fruit est celui de l'arum, de la vigne, ou du pin. Les principales feuilles ajoutées pour former des crochets sont à peu près par ordre chronologique : la fougère, la vigne, le trèfle, la renoncule, la chélidoine, l'ancolie, le chêne et le lierre. Quand le crochet est fait de plusieurs petites feuilles, il ressemble à un joli bouquet.

Mais, dira-t-on, on a fait des feuilles en crochet avec le nénuphar et le plantain. Cela est vrai, aussi faut-il ne pas les confondre avec les feuilles en crochet d'arum. La feuille faite avec le nénuphar se reconnaîtra à sa largeur, à la grosseur de son crochet, et lorsque sa partie inférieure est reproduite, elle présente de chaque côté du pétiole une courbe rentrante en quart de cercle. On trouve aussi, sur des petits chapiteaux, une feuille plus étroite et plus allongée que l'arum, dont la partie inférieure et surtout le pétiole forment de chaque côté une courbe rentrante en demi-cercle qui se lie à la même courbe des feuilles voisines, de sorte que ces feuilles ont un peu l'aspect d'une couronne. On a là une jolie interprétation de nénuphar se rapprochant de l'arum. Maintenant la feuille faite avec le plantain est caractérisée par trois nervures. Le plus souvent sa partie inférieure s'arrondit comme l'arum en venant toucher le pétiole ; quelquefois elle garde ses deux pointes, ce qui lui donne la forme hastée. Cette feuille ne diffère de l'arum que par le nombre de ses nervures, car elle aussi s'incline simplement en avant, s'enroule sur elle-même et présente des crochets de petites feuilles prises aux plantes que nous venons d'énumérer. Jusque dans ces derniers temps nous avions pensé qu'elle était de l'arum, et que les feuilles d'angle des chapiteaux qui ont trois nervures en étaient également. Mais nos idées sur ce point se sont modifiées et aujourd'hui nous distinguons la feuille de plantain en crochet, de la feuille d'arum de même forme, d'après le nombre des nervures.

Tel est notre sentiment sur la feuille d'arum interprétée par les Gothiques. S'il n'était pas accepté, il ne faudrait alors ne reconnaître pour arum que la feuille rendue telle que la nature la donne. Dans ce cas, le rôle de l'arum dans la Flore gothique serait singulièrement diminué. Mais les crochets ont leur langage, et à ceux qui les étudient avec attention, ils disent que la feuile d'arum est bien celle qui leur a donné naissance.

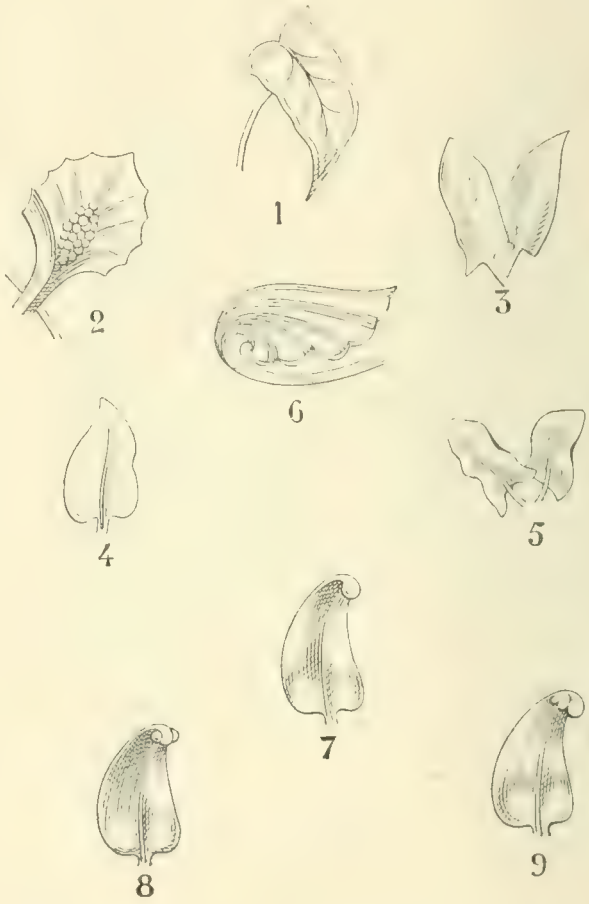
Les chapiteaux d'arum en crochet sont extrêmement simples et élégants. Ce caractère d'élégante simplicité, qui est celui de toute chose primitive, permettrait, à lui seul, de voir dans l'arum la première plante choisie par les Gothiques pour orner leurs édifices. Cette sculpture égale par la pureté de son dessin, la grâce de ses lignes, et aussi par la vigueur de son modelé, la sculpture antique. C'est principalement dans l'Ile-de-France, l'Attique de notre pays au moyen âge, pendant la seconde moitié du XIIe siècle et la première du XIIIe, que l'arum apparaît d'abord dans toute sa



Chapiteau de l'église de Taverny, formé d'arum s'enroulant sur lui-même.

beauté, et donne ensuite sa plus riche floraison. On le trouve non seulement dans les cathédrales, mais encore dans les églises de campagne. Il fleurit sur les chapiteaux des gros piliers des nefs et des chœurs; il se presse sur les petits chapiteaux des colonnes qui montent jusqu'aux voûtes pour recevoir les retombées des arcs-ogives, et sur les chapiteaux des colonnettes des triforium. Les églises si remarquables de Taverny, de Sarcelles, d'Auvers-sur-Oise, de Champagne, de Beaumont-sur-Oise, au Nord de Paris ; de Montreuil-sous-Bois, de Champigny-sur-Marne, à l'Est ; de Thiverval, de Mareil-Marly, à l'Ouest ; de Bagneux, d'Arcueil, de Palaiseau et d'Itteville au Sud, pour ne citer que celles-là entre mille, ont des chapiteaux d'arum en crochet très nombreux et d'une absolue perfection. S'il nous fallait indiquer ici les plus beaux, la liste serait vraiment trop longue. D'ailleurs, il suffit d'examiner avec attention l'ornementation de ces églises pour les apercevoir presque aussitôt.

Nous avons essayé de mettre dans cette étude le plus de clarté possible. Toutefois,



afin que nos lecteurs aient, pour ainsi dire, en mains le fil chronologique du travail, nous donnons le petit tableau qui suit, avec lequel il n'est pas possible de s'égarer.

En voici les motifs :

1° Arum naturel, tel qu'il pousse dans les bois.

2° Arum de l'église de Vézelay interprété par les artistes romans.

3° Arum de l'église de Cambronne donnant la feuille naturelle.

4° Arum de l'église de Mantes donnant la feuille naturelle légèrement interprétée.

5° Arum de l'église de Chambly, donnant la feuille naturelle bien caractérisée, mais ondulée à la manière du XIVe siècle.

6° Acanthe, que le Dr Woillez prétend être de l'arum.

7° Arum des églises de la seconde moitié du XIIe siècle et de la première moitié du XIIIe, interprété et donnant la feuille s'inclinant sur elle-même en forme de crochet.

8° Arum des mêmes édifices, interprété, et donnant la feuille s'enroulant sur elle-même en forme de crochet.

9° Arum des mêmes édifices, interprété, et donnant la feuille portant à son extrémité supérieure un petit bouquet de fougère, et s'inclinant aussi en forme de crochet.

Conclusion.

D'APRÈS ces considérations, on voit le rôle, en quelque sorte exceptionnel, que l'arum a joué dans la Flore gothique. Il apparaît à la fin du XIe siècle mêlé à l'ornementation romane. Puis il semble disparaître au commencement du XIIe siècle pour renaître bientôt sous sa forme naturelle et sous une interprétation différente de celle de Vézelay. Cette nouvelle interprétation qui a donné l'arum s'inclinant en avant, s'enroulant sur lui-même, ou portant un bouquet de petites feuilles prises à d'autres plantes, est certainement une des plus belles conceptions de l'art gothique à son origine. Des cinq plantes qui représentent la Flore primitive de cet art, c'est-à-dire de l'arum, du nénuphar, du plantain, de la fougère et de la vigne, il serait difficile de dire laquelle a été la mieux imitée, car avec chacune d'elles on a fait des chefs-d'œuvre. On peut cependant affirmer qu'à ce point de vue l'arum marche de pair avec les plantes qui l'ont suivi. Son caractère principal, ainsi que nous venons de le dire, est cette simplicité, pleine de grandeur, qui lui fait égaler les plus belles œuvres de l'art grec.

Et maintenant, pour finir, disons qu'en dehors de la question artistique, l'arum a un charme particulier, car l'on aime à retrouver, soit dans sa forme naturelle, soit dans son interprétation, la plante que l'on va cueillir au fond des bois dès les premiers jours du printemps, et qui fut au moyen âge un symbole de réveil et peut-être même de Résurrection !

Émile LAMBIN.

La restauration des monuments anciens [1].

LA restauration des monuments anciens est plus que jamais à l'ordre du jour. Après tant d'autres [2], nous allons examiner les principes qui doivent y présider. Des polémiques acrimonieuses se sont élevées à ce sujet ; nous avons eu à repousser des attaques personnelles, à réfuter des incriminations passionnées, à faire face à des procès de tendance. Nous reprendrons quand il le faudra la polémique. En attendant, il sera plus utile d'aborder l'étude sereine de la question.

Pour fixer des règles en matière de restauration, il convient de distinguer et de classer, comme je l'ai fait jadis, les monuments en deux catégories : les morts et les vivants.

Il y a des monuments qui sont *morts*, en ce sens qu'ils appartiennent en quelque sorte au passé, qu'ils ne peuvent plus prétendre à subsister que comme des souvenirs d'époques éteintes, comme de purs documents de l'art. Tels sont, par exemple, les temples de l'antique Égypte et de la Grèce, les ruines de Pompei et les amphithéâtres romains, qui appartiennent à des civilisations disparues et jamais plus ne seront rendus à leur usage originel ; telles sont encore les enceintes des cités du moyen âge, comme celle de Carcassonne, les castels féodaux perchés en nids d'aigles sur les cimes rocheuses veuves de leurs habitants, les abbayes détruites par la révolution, comme Jumièges, Villers et Melrose, les donjons comme ceux de Coucy et de Gand. Ces édifices sont irrémédiablement abolis et leurs restes, qui n'en sont que plus précieux, ne subsistent que comme des souvenirs et des reliques. Il ne peut être question de rétablir à neuf le temple de Karnak, ni le Parthénon d'Athènes, ni la Porta nigra de Trèves, pas plus que les remparts d'Avignon, ni la chapelle palatine de Nimègue, ni l'abbaye de Villers.

Mais il en est d'autres qui sont restés *vivants* dans leur vénérable vieillesse, comme le Panthéon romain, les cathédrales du moyen âge et les châteaux de la Renaissance.

Cette classification, que j'ai proposée il y a huit ans [1], j'ai la satisfaction de la voir adoptée, et en quelque sorte consacrée, par un des éminents archéologues et un des esthètes délicats de ce temps.

« A tous ces trésors si divers, disait tout récemment M. Augé de Lassus [2], notre piété filiale est également due ; mais ce n'est pas de même qu'elle doit se manifester. Ici et tout d'abord une distinction essentielle apparaît et s'impose. Le monument n'est-il plus qu'une chose du passé...., le décor est-il seul demeuré sur la scène désertée à jamais, est-ce une ruine qui seule nous a été transmise ? — Au contraire, le monument n'a-t-il pas encore épuisé sa tâche, demeure-t-il associé à notre vie journalière, est-il encore vivant d'une vie qui n'est pas que de souvenir ? — Nos devoirs en l'une et l'autre occurrence diffèrent absolument. »

Examinons quels sont ces devoirs :

Les monuments morts.

Les premiers ne sont pas nécessairement des ruines, mais ils sont exposés à la lente et implacable morsure du temps, à l'assaut continu des éléments destructeurs, sans profiter de la défense opposée à ces dégradations de la part des occupants, comme c'est le cas pour ceux de la seconde espèce.

Qu'ils soient restés debout dans leur ensemble, sinon dans leur intégrité, comme les pyramides des Pharaons et la Tour des Vents d'Athènes, ou qu'ils n'offrent plus que des restes, comme l'Erechtéon, le Colisée, ou l'église de Jumièges, ils constituent en tout cas des reliques précieuses du passé, qu'il faut à tout prix faire durer le plus long-

1. Première partie.

2. [illegible]

1. [illegible]

2. [illegible]

temps possible. Ne sommes-nous pas tous d'accord sur ce point?

Non pas, malheureusement! Il est des poètes amoureux du pittoresque, qui trouvent un charme supérieur à tout dans les murailles branlantes, croulantes et agonisantes, et font consister la beauté des ruines précisément dans leur marche vers le néant. Ils adorent surtout le lierre grimpant aux vieux murs, les buissons poussant à travers les éboulis de pierres, les arbustes enracinés aux voûtes et au sommet des murailles, la mousse qui tapisse et la patine qui dore les parois et jusqu'aux monticules accidentés que forment les amas de maçonneries écroulées et ensevelies sous la poussière. Arrière le curieux qui veut sonder ces décombres; l'esthète qui cherche à en relever d'artistiques fragments; arrière l'architecte qui veut remettre l'une sur l'autre les pierres renversées, rétablir une belle ordonnance brisée par un effondrement, remettre à sa place un savoureux morceau de sculpture précipité à terre; arrière l'archéologue qui ose profaner le pittoresque désordre par des fouilles entreprises au nom de la science! « On ne restaure pas les ruines. » Laissez les vieux monuments mourir de leur belle mort, parés par la nature pour la tombe éternelle. — Ainsi raisonnent de sincères mais exclusifs amants de la beauté purement pittoresque, frappés de certains aspects particuliers des choses, fermés aux considérations plus hautes et aux idées plus larges. Ils oublient qu'à côté de cette triste beauté des ruines moribondes il y a la beauté des œuvres de l'art humain en voie de perdition.

Cette beauté mourante qui seule les touche, qu'ils la cherchent dans la pure nature où elle abonde, dans les montagnes ébréchées, dans les falaises ravinées, dans les rochers croulants qu'enlace la verdure. De quel droit s'attachent-ils aux productions historiques des plus nobles industries humaines, ceux qui comptent absolument pour rien le charme esthétique de l'œuvre architecturale? Il est peu intelligent d'assimiler les murs harmonieux d'un temple grec, l'ordonnance prestigieuse d'un cloître roman, les lignes expressives d'un style historique à des parois rocheuses quelconques tapissées de poétiques végétations. Ici le beau artistique et l'intérêt des souvenirs séculaires priment l'attrait purement pittoresque qui n'est pas, après tout, si rare dans la nature, qu'il faille y sacrifier les leçons de l'histoire, les beautés et les documents de l'art monumental dans ses restes de plus en plus rares.

Il ne faut pas laisser périr les ruines historiques; leur perte serait irréparable; il faut les conserver. Si les générations passées n'avaient pas eu à cœur de nous les garder, si elles avaient pratiqué le système préconisé par nos artistes et nos poètes, il y a beau temps qu'il n'y aurait plus à controverser à leur égard.

— Les ruines ont deux ennemis: l'homme et la nature.

L'homme est souvent brutal; il exploite les ruines comme des carrières. Il dépouille la pyramide de Chéops de son revêtement de marbre pour en faire des maisons au Caire; il arrache la façade du Colisée pour bâtir des palais romains; il démolit les ruines de l'abbaye d'Aulne pour construire les têtes du tunnel de la ligne ferrée de la Sambre; il fait des bornes d'amarrage avec les tambours des colonnes d'églises et transforme en usine le donjon du château des comtes de Gand.

L'homme est maladroit et redoutable, même quand il est respectueux du passé. Il lui arrive de refaire des murs gothiques en appareil moderne, de renouveler en pierre d'Avesnes les fenestrages des Halles d'Ypres taillés dans le grès d'Artois. Trop souvent il a copié gauchement des profils incompris et gâté des monuments en voulant les réparer.

Est-ce à dire qu'il soit absolument inhabile, et que la restauration correcte des monuments soit pour nous chose impossible? En serions-nous là après un demi-siècle de romantisme suivi d'un demi-siècle d'archéologie? Nous possédons à fond la science des styles; nous avons su faire une église de la Madeleine plus romaine que les temples d'Auguste, comme des églises du gothique le plus pur, et nous refaisons du Louis XV avec une impeccable virtuosité! Nous avons retrouvé l'art de restaurer les vitraux des cathédrales et de réparer les vieilles haute-lisses. Serait-il impossible que des spécialistes consciencieux, surveillés par des hommes compétents,

parviennent à réparer convenablement nos monuments délabrés, et faut-il laisser ceux-ci tomber sous nos yeux de peur de les altérer? — Dans aucun domaine on n'oserait faire semblable injure aux capacités de nos contemporains, et il faut un excès de préventions passionnées pour soutenir cette énormité. Disons hardiment que nous savons et devons conserver, réparer, consolider nos ruines, entretenir nos monuments morts.

— Mais faut-il les retoucher, les restaurer et dans quelle mesure?

Les solutions radicales, les formules absolues séduisent facilement les esprits. Une de ces formules a obtenu dans ces derniers temps une faveur singulière, c'est celle des archéologues anglais : « *conserver, non restaurer* ». Elle n'est pas absurdement négative comme le système de nos poètes, mais à notre avis elle est encore trop étroite. Il ne sera pas difficile de le montrer par des exemples frappants.

Ses adeptes se résignent aux ravages accomplis ; ils laissent par terre les monuments que le temps y a jetés ; ils déclarent le désastre irrémédiable. Ils ne relèveraient pas même, comme on l'a fait l'hiver dernier, les fameuses colonnes écroulées de la salle hypostyle de Karnak. Mais la destruction commencée, ils veulent du moins l'interrompre pour conjurer l'anéantissement suprême. Défense de toucher à l'œuvre d'autrefois, autrement que pour en prévenir la chute sur la tête des passants !

A s'en tenir à la lettre, la formule est utopique.

Car comment raffermir une ruine en la laissant intacte ? Force nous est d'y opérer des retouches pour la consolider : ancrages, étais, remplages, que sais-je ? Mais ne voit-on pas qu'il vaut mieux restituer des organes essentiels de la structure originelle, plutôt que d'introduire des ouvrages de secours le plus souvent hideux? Au lieu d'ancrer une voûte, pourquoi ne pas lui rendre son contrefort ? Au lieu d'étayer une maçonnerie, pourquoi ne pas refaire son support naturel ? Au lieu de boucher brutalement une brèche, pourquoi ne pas reconstituer l'appareil primitif ?

Voici un pan de mur qui boucle ; comment prévenir son effondrement sans le démolir en partie pour le refaire? Voici un contrefort lézardé ; comment le réparer sans en déposer et en reposer les pierres ? Voici une muraille ébréchée qui s'en va pierre par pierre ; comment arrêter son érosion, sans en remplir les vides, l'araser, la couvrir d'un chaperon, et (pourquoi pas ?), de préférence, de sa corniche ? Voici un parement dont les joints délavés et dénivelés n'ont plus d'assiette ; comment rendre la stabilité à son appareil sans procéder à un bon rejointoyage ? Remarquons, d'ailleurs, que certains monuments, surtout ceux du moyen âge, sont constitués de telle sorte, qu'aucun membre d'architecture n'y est inutile ; si un de ces membres vient à disparaître, il faut nécessairement le remplacer ; il faut renouveler les larmiers et les gargouilles qui égouttent les eaux, rétablir les contreforts qui soutiennent les poussées, etc.

Mais d'autres cas se présentent. C'est, par exemple, une belle fenêtre gothique privée de ses meneaux montants, et dont la riche résille s'est maintenue dans le tympan (cela se rencontre), comme par miracle suspendue sur ses barlotières; c'est une croisée dont le linteau, fait de deux pièces avec un joint au milieu, a perdu l'appui du montant, le croisillon ayant été arraché, et reste suspendu comme par habitude sur le vide ; c'est un arc-boutant prêt à céder sous la poussée des voûtes qu'il ne pourra bientôt plus soutenir, parce que son pinacle s'en est allé pierre par pierre ; c'est une voûte éventrée dont le remplissage commence à tomber et va peu à peu disparaître. Quel est l'homme sérieux qui protestera contre l'idée de rétablir les meneaux montants et le croisillon, de refaire le pinacle et de refermer la voûte ? Mais ces réparations nécessaires, qu'est-ce autre qu'un commencement de restauration, cette chose honnie ? Et pourtant, quel mal y a-t-il à ce que la réparation, tout en conservant l'édifice, lui rende quelques traits authentiques de sa beauté passée ? — Non seulement des moyens de réparation, de consolidation, de conservation s'imposent à nos soins, mais il est impossible de les séparer radicalement de la restauration véritable ; et l'on conviendra qu'il est heureux de pouvoir réaliser de préférence la consolidation à l'aide des membres mêmes de la structure restitués à

l'édifice. Il vaut mieux, encore une fois, remettre un meneau que poser un étançon, élever un pinacle que murer l'arc-boutant.

Qui osera contester ce qui précède? Mais alors, où est la limite et que devient la fameuse formule : *conserver, non restaurer*? Disons plutôt : *conserver avant tout, restaurer avec discrétion.*

— La formule anglaise est au moins trop absolue ; ajoutons qu'elle est mal fondée.

Si nous faisons tant de cas d'un édifice ancien, c'est qu'il a par lui-même une valeur esthétique, archéologique et historique. Qu'il soit partiellement détruit, c'est chose déplorable ; on doit regretter de ne plus le posséder intact. Quel homme raisonnable ne se réjouirait, si, par miracle, il pouvait nous être rendu dans son intégrité?

M. Augé de Lassus suppose un monument ruiné, mais dont les éléments soient restés sur place. Il admet, par exception, qu'une main pieuse les assemble, les rapproche, les relève. « Telle est, dit-il, la logique suprême d'un monument grec, qu'un tel labeur est facile. Ainsi, l'acropole d'Athènes a pu reprendre possession du temple de la *Victoire Aptère* longtemps rompu et dispersé. » Mais, ajoute l'éminent esthète, ces réapparitions supposent une construction de blocs précieusement appareillés et sculptés, sans aucune aide de maçonnerie grossière. Cette réflexion très juste nous fournit en quelque sorte la clef du vrai système pour la restauration des édifices morts.

La restauration ne doit se faire, que si cela se peut sans incertitude et sans crainte d'erreur quant à la forme et quant au procédé originels. Il faut, pour restaurer, être parfaitement maître de l'un et de l'autre. La restauration s'impose alors, si l'on dispose des matériaux anciens propres à être remis en œuvre.

Ces conditions sont réalisées, nous l'avons vu, dans l'architecture si régulière des Grecs ; ce fut une idée généreuse et non pas une utopie, du moins au point de vue de l'exécution, que conçut M. Fréd. Harrisson quand il proposa de rétablir le Parthénon, en rachetant à l'Angleterre les marbres enlevés par Lord Elgin. Il n'en pourrait être de même des monuments romains.

Les monuments des Grecs constituent ce que j'appelle une *maçonnerie d'assemblage*, une sorte de menuiserie en pierre ; ceux des Romains forment le plus souvent une maçonnerie concrète, agglomérée. Ces derniers n'ont pu que s'abattre, s'émietter ; leur poussière est dispersée, ils ne sauraient se redresser d'eux-mêmes. On pourrait seulement en reconstituer l'effigie avec des matériaux neufs et par une technique souvent contestable.

Les édifices du moyen âge sont d'une espèce intermédiaire. Leurs maçonneries irrégulières ne peuvent être que refaites de neuf, en pastiche ; mais leurs œuvres vives peuvent ordinairement être exactement restituées, comme nous l'avons vu plus haut dans maints exemples.

— Mais cette restitution correcte n'a plus du tout la valeur d'authenticité propre à l'original ; vaut-elle la peine de l'entreprendre ? Oui, parfois, et pour deux motifs.

Dans bien des cas des réfections partielles sont nécessaires pour compléter la structure, augmenter la solidité et assurer la conservation : tels les meneaux remis aux verrières, les pinacles ajoutés aux arcs-boutants, les remplages refaits aux voûtes.

Parfois aussi, exceptionnellement, les restitutions, à supposer qu'elles puissent être correctement faites, contribuent à la beauté harmonique et à la compréhension des restes conservés.

Il faut reconnaître que les monuments anciens relèvent de l'esthétique, de l'art, de l'architecture, plus encore que de la nature qui peut les avoir envahis. Or, les ordonnances brisées, amputées, déformées, excellent peut-être à alimenter les rêves vagues des poètes ; elles restent inexpressives à l'œil qui cherche à retrouver la belle ligne de l'œuvre originale.

Voici un monument que la barbarie des hommes et les injures du temps ont défiguré dans le détail, tout en respectant ses grandes masses; des plaies, des brèches, des hiatus rompent la continuité des moulures ; les baies sont murées et les façades aveuglées ; des lignes d'amortissement énigmatiques tendent à un couronnement disparu ; des membres d'architecture entrecoupés offrent un assemblage biscornu : telle une inscription mutilée, où l'on pouvait jadis

lire quelque texte émouvant, et où le passant ne trouve plus aujourd'hui qu'un assemblage de lettres dépourvues de sens. N'est-ce pas œuvre intelligente, artistique, œuvre respectueuse du monument, œuvre de méritoire vulgarisation, que de refaire, en comblant les lacunes, la continuité des lignes, de rendre lisible l'ordonnance du monument et expressive sa beauté latente ?

Enfin on peut aller plus loin, exceptionnellement. Souvent des fragments échappés à la ruine sont compréhensibles pour les savants et ils leur révèlent tout un ensemble disparu, tandis qu'ils ne représentent au public qu'un amas de pierres vénérable mais peu intéressant. Un pan de mur d'enceinte médiévale est curieux, mais combien ne s'aviverait pas notre intérêt, si nous pouvions retrouver le tracé complet des remparts ? — Par d'immenses sacrifices, par de savantes études, on est parvenu à dégager les restes du château des comtes de Flandre à Gand. Ses créneaux curieux, ses demi-tourelles sans pareilles ont réapparu ébréchées, mais presqu'entières. Consciencieusement, scrupuleusement, sans hâte, on les a réparés, complétés, sans rien laisser (c'est probable et je le suppose) au hasard, ni à l'incertitude ; et voilà une incomparable et séculaire relique sauvée. Après cela, quel tort lui fait-on, si, pour le public, on ajoute un commentaire à cette restauration ; si, pour expliquer ce qui reste, on ajoute à côté la restitution de ce qui a disparu ; si l'on complète l'enceinte ; si derrière les tourelles anciennes et authentiques on rétablit le chemin de ronde sans lequel on ne peut comprendre leur usage tactique ; si aux créneaux primitifs et intacts avec les gonds de fer des volets de défense, depuis longtemps pourris, on ajoute une restitution de ces curieux volets ? Qui pourra se plaindre raisonnablement de cette résurrection instructive du passé, pourvu que l'on respecte absolument les parties originelles et authentiques ?

Les monuments vivants.

Mais, comme le remarque M. H. Chabeuf en un article remarquable [1], « les édifices anciens ne servent pas seulement à offrir des tableaux décoratifs aux artistes et aux poètes, ils sont aussi des œuvres d'usage, et cet usage est inséparable de leur beauté morale. » De là, pour les monuments, cette nécessité des restaurations auxquelles on a sagement renoncé pour les œuvres de la sculpture et de la peinture.

Comment devons-nous traiter les anciens monuments encore habités, occupés, ou du moins utilisés, tels que les églises romanes et gothiques, les châteaux de la Renaissance, nos vieux hôtels de ville, les très anciennes maisons, etc. ?

Ces édifices ne sont pas, comme les précédents, entrés dans le domaine historique, où archéologues, artistes et touristes se disputent au sujet des monuments morts, sans rencontrer d'autres obstacles que la difficulté de s'entendre. Malgré l'intérêt passionné qu'ils leur portent, ces édifices ne leur appartiennent pas ; c'est quelque peu en intrus qu'ils interviennent, sous prétexte que tout ce qui touche à l'art les intéresse. Une considération domine ici les droits de l'archéologie et de l'esthétique, c'est l'emploi et l'utilité de l'édifice, sa destination. Celui-ci a une vie actuelle et doit s'adapter à son usage, sauf le respect dû à sa beauté ; il faut qu'il dure, mais il faut aussi qu'il serve. On peut avoir besoin de le développer, de l'augmenter en raison de son affectation moderne. Celle-ci comporte non seulement la convenance, l'utilité d'usage, mais encore parfois une manière d'être actuelle et vivante en accord avec les mœurs présentes, les besoins nouveaux et le milieu qui l'entoure. Le point de vue archéologique et pittoresque passe ici au second plan, malgré toute sa valeur. Nous ne sommes plus en présence d'un simple document en pierre, comparable à une ruine ou à un objet de musée, cette chose morte qu'on remise et qu'on met sous verre avec une étiquette. Si c'est un hôtel de ville, il reste la maison de tout le monde, l'organe central de la vie municipale active, comportant aujourd'hui les amples services modernes, tels que l'état-civil et autres. Si c'est une église, elle reste, comme par le passé, asservie journellement aux multiples convenances de la liturgie.

Il faut faire à pareils édifices non seulement les travaux propres à leur rendre au besoin leur physionomie primitive et ensuite à assurer leur conservation, mais encore les ouvrages nécessaires pour les approprier à l'emploi actuel, avec ses développements normaux. On doit donc

1 [illegible]

répudier entièrement ici la fameuse formule : *conserver, non restaurer.* Il faut conserver, restaurer, et même parfois agrandir.

Ainsi, c'est avec raison, incontestablement, que, pour rétablir dans son ampleur le culte épiscopal dans la cathédrale de Cologne, le fameux *Domverein* a construit les nefs de ce colossal monument, que les siècles passés avaient laissé inachevé ; c'est à bon droit, nul ne le niera, que le Gouvernement français a conjuré la lente désagrégation des grandes églises du moyen âge et les a mises en état d'abriter, durant des siècles encore, sous leurs voûtes déjà séculaires, les cérémonies religieuses. On a bien fait de donner à Sainte-Marie-de-la-Fleur de Florence la façade qui lui manquait, et à Saint-Bénigne de Dijon, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, l'élégant campanile qui leur faisait défaut. Il ne convenait pas à notre époque éclairée de livrer aux temps futurs dans leur état mutilé ces monuments qu'un passé calamiteux nous avait légués incomplets, mais encore vivants.

L'achèvement, et parfois l'augmentation de ces édifices, s'impose. Pourquoi nous serait-il interdit de faire ce qu'on a fait à toutes les époques, c'est-à-dire d'approprier nos vieux édifices aux besoins modernes, d'ajouter des salles d'audience au vieux Palais de justice de Paris, d'annexer une aile indispensable à un hôtel de ville devenu insuffisant, d'adjoindre une sacristie à une église qui a pu s'en passer en d'autres temps, ou même en certains cas de l'agrandir par suite de l'accroissement d'une paroisse ?

Néanmoins, il ne faut le faire que dans la mesure du nécessaire. Plutôt que d'agrandir l'hôtel de ville d'Arras, qui formait un tout complet, on a très sagement reporté les services excédants dans l'édifice voisin, et l'on fera de même, avec raison, à Gand, en utilisant à cette fin la nouvelle halle aux draps restaurée. Au lieu d'abîmer les proportions d'une église ancienne, devenue trop petite, il sera quelquefois possible de dédoubler la paroisse.

En tous cas il ne faut pas perdre de vue les égards dus à un monument séculaire, ni le haut intérêt qui s'attache à la conservation des vestiges de l'art ancien et de l'histoire locale qui y restent empreints. Toutes les retouches qu'on lui fera subir doivent s'inspirer d'un soin pieux et d'un esprit de conservation systématique. Il ne faut pas sans nécessité « mettre du neuf parmi ces couleurs, ces formes qui ont vieilli ensemble » (1). Il faut respecter ce que nous appellerons l'âme du monument, son caractère propre, son style, et celui qui y met la main doit se considérer comme le continuateur de l'artiste qui l'a conçu. Il doit être réparé, entretenu, développé au besoin dans l'esprit de l'œuvre originelle et avec le souci de ne toucher à celle-ci que dans la mesure nécessaire à la fragile harmonie que le temps lui a donnée. Ici nous n'aurons qu'à adopter, comme nous l'avons fait en 1894, la belle formule de Didron, mais en y introduisant une division : Quand il s'agit des monuments morts, il faut, dirons-nous, *plutôt consolider que réparer, plutôt réparer que restaurer ;* et quand il s'agit des monuments vivants, *plutôt restaurer que refaire, plutôt refaire qu'embellir.*

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. H. Chabeuf, *loc. cit.*

Mélanges.

La Vierge Marie et le Serpent.

Recherches iconographiques.

(Extrait des *Documents du Congrès archéologique de Tongres.*)

De nos jours, on représente habituellement la Vierge Marie debout, ayant le serpent sous les pieds ; du pied droit elle lui écrase la tête, tandis qu'il lui mord le talon. L'interprétation ordinaire de cette figuration y fait voir le symbole de l'Immaculée Conception, à cause du verset 15, ch. III de la Genèse, tel qu'il est traduit dans la Vulgate. Mais cette traduction n'est pas littérale : la Vierge ne saurait être théologiquement considérée comme écrasant, à elle seule, la tête du serpent ; cependant, il est permis de la représenter ainsi à cause de son divin Fils et de toute l'humanité, dont elle est la mère spirituelle.

Cette relation iconographique du serpent avec l'Immaculée Conception n'est pas ancienne ; on ne la trouve pas dans la figuration, dite *mystique*, de cette croyance, figuration usitée aux XVe et XVIe siècles, où la Vierge est environnée de nombreux emblèmes ; le serpent n'apparaît qu'à l'époque où l'on représenta l'Immaculée debout sur le monde et sur le croissant, c'est-à-dire vraisemblablement à partir du XVIIe siècle.

Ce symbolisme particulier est donc récent ; mais il n'en était pas besoin pour figurer le serpent sous les pieds de la Vierge, car cela s'est fait assez fréquemment depuis le XIIIe siècle, afin de rappeler qu'elle est la Nouvelle Ève. Je ne connais pas d'exemple antérieur : sans doute l'on voulut longtemps éviter de placer, auprès de Marie, le symbole du mal, l'image du démon, figuré anciennement sous les pieds du Christ ; en outre, la Vierge était primitivement représentée assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus.

A dater du XIIIe siècle, les admirables statues de la Vierge debout aux portails des grandes cathédrales (Amiens, Reims, etc.) offrent sous ses pieds un monstre reptile, souvent à tête de femme ; la Vierge ne l'écrase pas, mais elle marche sur lui, parce qu'il n'a pas de puissance sur elle ; son Fils l'a vaincu.

Cette figuration continua d'être en usage, sans néanmoins devenir jamais très fréquente, jusqu'au moment où on l'adapta plus spécialement à l'Immaculée Conception.

Le pape Paul V (1605-1612) fit élever, devant la basilique de Sainte-Marie-Majeure, une statue de la Vierge portant l'Enfant-Jésus qui tient une croix à longue hampe, dont l'extrémité inférieure lui sert comme de pique pour transpercer la mâchoire du serpent. Ce type, recommandé par d'autres papes, se répandit au loin sous le patronage de l'Ordre de Saint-François et de la Compagnie de Jésus. A Montmédy, un tableau du XVIIIe siècle offre une variante : c'est un éclair, partant de la main droite de l'Enfant, qui va fracasser la tête du serpent.

A partir du XVIIe siècle se propagea l'image de Marie, ouvrant les bras ou joignant les mains, debout sur le monde et sur le croissant, et ayant sous ses pieds le serpent, auquel souvent elle écrase la tête. Saint Pierre Fourier, qui répandit beaucoup en Lorraine la dévotion à l'Immaculée Conception, fit frapper, pour les confréries placées sous ce vocable, des médailles offrant une variante très remarquable : les pieds de Marie ne touchent pas le serpent, qui, beaucoup plus bas, entoure le globe terrestre suivant son diamètre horizontal : image de la malédiction du monde, à laquelle échappe la Vierge Marie.

Il serait intéressant de rechercher et de classer chronologiquement les variantes de la représentation du serpent relative à la Vierge.

Léon Germain de Maidy.

Correspondance.

Italie.

Milan : Découverte de fresques par B. Luini. — Rome : Vol d'un tableau ; le Congrès international des sciences historiques. — Genève : Les peintures murales de l'Hôtel-de-Ville. — Florence : Le Porte-feu du Samedi-Saint, la Trinité d'Andrea del Castagno.

EN 1470, le bienheureux Amadeo, chevalier portugais, fonda à Milan une église et la dédia à sainte Marie della Pace, le but de la fondation étant de rétablir la paix entre les citoyens de la cité.

Plus tard, Bernardino Luini fut chargé de peindre à fresque deux chapelles du sanctuaire.

L'église fut désaffectée en 1805 et convertie, en magasin d'abord, puis en manège militaire.

Les fresques de la chapelle de Saint-Joseph furent détachées et transportées au musée Brera, d'autres fragments furent ultérieurement remis au même musée.

M. Corrado Ricci, l'éminent directeur de Brera, profitant des travaux qui s'exécutent au musée, s'occupe actuellement de la reconstitution de la chapelle Saint-Joseph dans la forme qu'elle avait à Santa Maria della Pace.

L'idée est excellente.

Que de peintures perdent de leur intérêt pour être déposées dans un musée, sans aucun souci des places qu'elles occupaient dans l'édifice qu'elles décoraient primitivement !

Il est évident que le projet de M. Ricci peut rarement être réalisé, mais lorsque la chose est possible, il faut y applaudir.

L'an passé, le comte Francesco Lurani entreprit d'approprier l'église Santa Maria della Pace en salle de concert pour l'exécution des oratorios de l'abbé Perosi, qui ont eu en Italie un si grand succès.

Au cours des travaux, le comte découvrit les fresques de la seconde chapelle peinte par Luini ; elles avaient été, comme beaucoup d'autres fresques, badigeonnées au lait de chaux ; la composition montre l'*Annonciation* dont les figures sont plus petites que nature, et plus bas, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste de grandeur naturelle. Le comte Lurani a pris à sa charge tous les frais de la remise en lumière de ces peintures.

De pareils exemples de générosité sont fréquents en Italie.

Voilà donc l'œuvre déjà si importante de B. Luini, augmentée encore.

Le nombre de peintures exécutées par Luini, l'élève de Léonard de Vinci, en Lombardie et dans le Tessin, est considérable. On en trouve notamment à Milan dans les églises, à Brera, à l'Ambrosienne ; dans les églises de Saronno, de Legnano, de Como et de Lugano.

Dans cette dernière cité, il y a à Santa Maria degli Angeli les fresques bien connues : *la Crucifixion, la Cène, la Madone avec l'Enfant et saint Jean*, mais il existe de plus, de Luini, un ouvrage peu connu et négligé par les Guides. Il se trouve dans la villa Vedani et représente la *Crucifixion* en grandeur naturelle avec la Madone et saint Jean aux côtés de la croix. La fresque était dans un couvent voisin, elle a pu être transportée sans trop de dégâts dans le salon de la villa.

Je puis citer cette *Crucifixion* comme un exemple des méprises commises parfois par les écrivains les plus consciencieux.

Après avoir étudié cette fresque, j'ai, quelques années après, lu dans une Revue d'art très importante une description du sujet. L'auteur de l'article dit que le personnage à la gauche du Crucifié est sainte Véronique ; or ce personnage est saint Jean-Baptiste. Le visage très jeune porte une légère barbe, ce qui ne laisse aucun doute sur l'attribution ; il est vrai que saint Jean tient à la main une étoffe blanche qui ne s'explique pas et qui sans doute a donné lieu à la méprise.

Il est vraiment singulier que de Luini on ne sache exactement ni l'année de la naissance, ni celle de la mort. On suppose qu'il est né vers 1470, et sûrement il est mort après 1529, puisque la *Crucifixion* de Santa Maria degli Angeli porte cette date.

Sur les motifs de son séjour à Lugano on brode des histoires.

Les uns pensent qu'il est venu à la suite d'une aventure romanesque, d'autres admettent qu'il se soit réfugié dans le Tessin afin d'échapper aux poursuites dont il était l'objet pour avoir commis un assassinat.

L'exquise douceur de ses compositions, le charme de sa couleur, le sentiment délicat de ses personnages ne dénotent assurément pas un caractère violent ; entre les deux hypothèses acceptons celle qui est le plus favorable à cet excellent artiste et mettons l'autre sur le compte d'une légende.

ROME : *Vol d'un tableau.*

L'église du couvent de Sainte-Sabine, située sur le mont Aventin, conservait un tableau par Sassoferrato (1605-1685) représentant la *Vierge au Rosaire.*

Au mois de juillet dernier, le tableau a été volé par une bande de malfaiteurs qui ont profité de ce que l'église n'est ouverte que le dimanche.

Le tableau est connu ; il mesure 2 mètres 15 sur 1 mètre 10.

Les voleurs trouveront difficilement un acquéreur, d'autant plus que Sassoferrato, jadis en faveur, n'est plus recherché aujourd'hui.

On annonce pour le printemps de 1902 la réunion à Rome d'un Congrès international des sciences historiques.

Le programme comprend quinze sections : Archéologie classique — Numismatique — Antiquités orientales et classiques — Littérature antique — Sciences diplomatiques du moyen âge et moderne — Littérature du moyen âge et moderne — Art du moyen âge et moderne — Droit moderne — Sciences économiques et sociales — Philosophie et pédagogie — Religions — Géographie et explorations — Sciences mathématiques et expérimentales — Art musical et dramatique — Méthode historique.

Faisant partie de la section de l'art du moyen âge, je rendrai compte dans notre Revue des lectures relatives à l'Art chrétien.

La liste des adhérents compte déjà plus de mille personnes; on y remarque des noms de France, d'Allemagne, d'Espagne, d'Autriche, d'Alsace, d'Égypte, d'Angleterre, de Roumanie, des États-Unis d'Amérique, de Grèce, de Suisse. Naturellement les Italiens de tous les points du territoire se sont fait inscrire en grand nombre.

GENÈVE : *Les fresques remises au jour.*

Ce n'est pas à proprement dire une découverte qu'on vientde faire à l'Hôtel-de-ville de Genève au mois d'août dernier, car les peintures murales rendues à la lumière étaient mentionnées dans des documents d'archives et dans diverses publications sur la ville.

Mais, fait assez étrange, personne à Genève ne connaissait leur existence; elles étaient cachées en grande partie par des draperies et peut-être y en a-t-il sous des revêtements de boiseries.

La salle décorée est la salle du Conseil d'État : elle servait jadis aux réunions des syndics qui avaient des attributions judiciaires; en 1473, le local avait été l'objet d'une transformation.

La peinture occupe une frise d'environ 1 mètre 50 de haut; elle représente une assemblée de juges et divers personnages.

Les juges sont au nombre de sept; dont un président. Six juges ont les deux mains coupées; le septième, qui porte un sceptre, n'a que la main gauche coupée.

Parmi les personnages, on remarque Moïse tenant un cartouche avec les mots de l'Exode :

« Tu ne prendras point de don, car le don aveugle le produit et renverse la parole du juste. »

Les autres figures sont sensément les portraits de Stace, Salluste, Cicéron, Virgile, Aristote, etc., etc., elles sont accompagnées d'inscriptions tirées des écrits des auteurs. Quelques sibylles tiennent des phylactères avec des passages bibliques.

Le Conseil d'État a nommé aussitôt une Commission pour étudier ces peintures et procéder à leur conservation.

En attendant le rapport de la Commission, on peut dire que les peintures appartiennent à des époques et à des mains différentes ; les plus anciennes paraissent du dernier quart du XVe siècle.

On sait, par des documents d'archives, qu'en 1604,un italien, nommé Cesare Julio, a été chargé de restaurer la décoration ; il semble qu'il ait fait là une mauvaise besogne et repeint à sa façon plusieurs figures ; peut-être même une partie de la peinture est-elle de sa composition.

N'ayant pas eu le loisir de me rendre à Genève, je me suis adressé à une personne compétente fixée dans la localité.

Selon mon honorable correspondant, il faut en rabattre beaucoup de ce qu'ont dit les journaux et de l'importance de la découverte dans l'opinion du public.

D'abord la peinture ne serait pas une fresque véritable, dite *buon fresco*, c'est-à-dire un ouvrage exécuté sur un enduit frais avec des couleurs à l'eau, mais un ouvrage peint avec des couleurs préparées à l'eau ou à la colle, du genre dit *tempera* en Italie.

J'ai eu souvent l'occasion, dans la *Revue de l'Art chrétien*, de marquer la différence entre le *buon fresco* et la *tempera*, et si j'ai insisté, c'est parce que,dans les nettoyages et les restaurations, il faut avant tout se rendre compte du procédé qui a été employé, autrement on risquerait des dégâts.

Puis la décoration est loin d'avoir les qualités d'art qu'on lui a attribuées au premier moment; il paraît même que l'exécution en est médiocre.

Je le regrette pour Genève; mais dans une œuvre d'art ce n'est pas seulement le travail technique qu'il faut juger, c'est aussi l'intention qui a donné naissance à l'ouvrage. Ici l'intention est des plus intéressantes et constitue un document précieux pour l'histoire de la cité.

FLORENCE : *Le porte-feu du Samedi-Saint.*

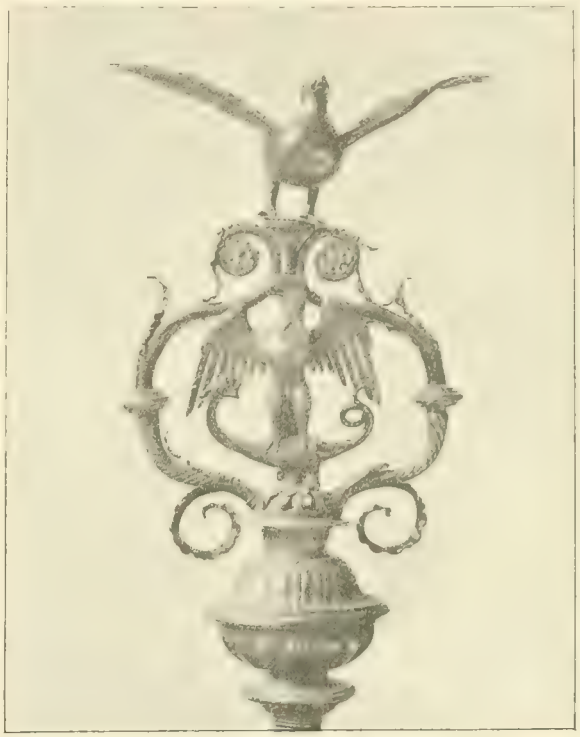
Dans ma dernière correspondance, j'ai mentionné les reliquaires qui ont été exposés dans plusieurs églises de Florence par les soins de la Société italienne de l'Art public.

J'ai omis intentionnellement une pièce curieuse — ce n'est pas un reliquaire à la vérité — parce que je n'avais pas alors de renseignements suffisants ; ce n'est que depuis que j'ai pu à loisir étudier l'objet.

C'est le porte-feu, *il porto-fuoco*, du Samedi-Saint à Florence ; il a été montré, avec les reliquaires, au musée de l'Opéra du Dôme ; d'habitude il est au presbytère de l'église des SS. Apostoli, mais comme on ignore qu'il est là et que un seul jour par an, il remplit sa fonction, il est fort peu connu.

J'ai décrit, en 1896, dans la *Revue de l'Art chrétien*, la cérémonie à la fois religieuse et patriotique du Samedi-Saint, unique en son genre, le *scoppio del Carro*, l'explosion du Char.

En souvenir des prouesses accomplies par un parti de jeunes Florentins sous la direction de Godefroid de Bouillon, lors de la prise de Jérusalem, en 1099 et d'un fragment du saint Sépulcre rapporté à Florence par Pazzino de Pazzi, la Commune ordonna que chaque année, le Samedi-Saint, un grand char serait amené devant la cathédrale, qu'elle entendrait la messe, et qu'une



Porte-feu en fer et cuivre, XIVe siècle. Église des SS. Apostoli de Florence (Photographie ALINARI.)

pièce d'artifice en forme de colombe mettrait le feu aux bombardes dont le char était pourvu.

Le feu provenait du fragment du saint Sépulcre et était porté à la cathédrale dans un porte-feu.

Ainsi fut fait et continué.

Je reproduis le porte-feu.

Il n'est pas homogène.

Il est composé de trois parties distinctes, réunies sans grand soin, à une époque que je n'ai pu déterminer.

Le sujet principal est un aigle qui étreint un

dragon dans ses serres ; au-dessus se trouve une colombe et au-dessous une cassolette.

La hauteur de l'ensemble est de $0^{m}50$ et la largeur de $0^{m}35$.

L'aigle est l'emblème de la *Parte Guelfa*, institution très puissante qui a tenu à Florence un rôle politique important depuis 1267 jusqu'à la chute de la République, au XVIe siècle.

L'aigle, le dragon et les volutes sont en argent recouvert jadis d'émaux rouges et verts, couleurs du parti.

L'emblème a le caractère des ouvrages florentins du XIVe siècle ; il est problable qu'il surmontait une bannière de la *Parte*.

La colombe est plus ancienne et traitée plus sommairement.

La cassolette est plus moderne ; elle est en cuivre doré et aménagée pour recevoir le feu.

Tous les Samedis-Saints, le clergé des SS. Apostoli transporte en cérémonie le *porto-fuoco* à la cathédrale et, après que le feu a été mis à la *Colombina* du *Carro*, le réintègre à son presbytère.

L'objet appartenait à l'église San-Biagio, paroisse de la *Parte Guelfa ;* après un incendie qui, en 1785, détruisit l'église, il fut déposé aux SS. Apostoli, qu'on croit fondés par Charlemagne.

Évidemment le porte-feu ne peut pas être présenté comme un type d'orfévrerie florentine caractérisée, puisqu'il résulte d'un assemblage de morceaux disparates ; cependant il est curieux en ce sens que d'un emblème politique on a fait une pièce d'orfévrerie religieuse.

La Trinité par Andrea del Castagno.

J'ai annoncé qu'en 1899 on avait trouvé sous un tableau d'autel de l'une des chapelles de l'église de la Santissima Annunziata une fresque d'Andrea del Castagno (1390?-1457) représentant la *Trinité*.

Je n'ai pas dissimulé alors le profond dégoût que m'inspirait cette fresque réaliste à l'excès, indigne de l'art chrétien, mal dessinée, mal conçue, repoussante en un mot.

Je puis croire que mon opinion a été partagée, car la famille qui possède d'ancienne date le patronat de la chapelle, est en instance près de l'autorité compétente pour que le tableau enlevé soit remis à sa place.

Les yeux des fidèles ne seront plus, de cette façon, offensés par une image indigne d'une enceinte sacrée.

GERSPACH.

Peintures murales du XVe siècle à Beaune.

UNE découverte artistique d'un haut intérêt vient d'être faite en l'église Notre-Dame de Beaune, dans une des chapelles ajoutées au XVe siècle à la nef du XIIe, celle dite du Grand Christ, la seconde en entrant à gauche.

Quelques morceaux du badigeon étant tombés, on a vu apparaître des traces d'ancienne peinture. Un enlèvement partiel mit au jour une figure, et M. le chanoine Héron, curé-doyen de Beaune, dont le zèle éclairé pour sa belle église paroissiale ne cesse de s'affirmer avec un goût excellent, autorisa un amateur soigneux, M. Mathieu, à entreprendre la tâche difficile et délicate de faire revivre l'ensemble depuis des siècles voilé. Ce travail de patience a été accompli en perfection et l'on se trouva en présence non d'une fresque, il est à peine nécessaire de dire une fois de plus qu'il n'en existe aucune dans nos églises bourguignonnes, mais d'une ample peinture murale du XVe siècle.

Elle représente la *Résurrection de Lazare* et le choix du sujet s'explique par ce fait que jusqu'à la révolution de 1789, Beaune a appartenu au diocèse d'Autun, dont la cathédrale est dédiée à saint Lazare. Peut-être même faut-il reconnaître Autun dans cette ville que l'on voit au fond, ceinte de murs crénelés avec tours à faîtes aigus, derrière lesquels se dressent de nombreux clochers ; MM. de la *Société éduenne* et de la *Société d'histoire* de Beaune, deux des sociétés érudites les plus distinguées qui travaillent sur le passé provincial, nous diront certainement ce qu'il faut penser de mon hypothèse, mais en soi elle n'a rien que de très vraisemblable. En effet, les peintres flamands ont le plus souvent donné à leurs scènes religieuses le décor monumental des villes où ils habitaient. Dans le cé-

lèbre panneau du Palais de justice à Paris, le *Christ en croix*, on voit représenté à gauche, derrière les figures de saint Jean-Baptiste et de saint Louis, le Louvre de Philippe-Auguste et de Charles V avec la tour de Nesle au premier plan, et l'image est si parfaite que Viollet-le-Duc n'a eu qu'à la transcrire pour ressusciter la résidence-forteresse où s'abrita jusqu'à François Ier la royauté nationale.

Ce n'est pas une raison d'ailleurs pour faire une œuvre française, que dis-je ? parisienne, d'un tableau si manifestement dû à une main flamande, et sur ce point je ne puis partager l'opinion exprimée par M. Camille Benoît dans un savant article de la *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1 août 1901. On voit au Louvre une peinture du même temps, la *Déposition de la croix*, où le fond représente Saint-Germain-des-Prés, la Seine, le Louvre et la butte Montmartre ; M. Camille Benoît considère aussi comme une œuvre française ce panneau qui provient de Saint-Denis; aucun souvenir personnel ne me permet de contredire ou d'accepter une attribution que je me borne à citer. D'une manière très générale, et sauf exceptions, comme pour Jean Foucquet, je crois qu'au XVe siècle la peinture française est flamande, même quand l'artiste est un Français d'origine ; ce n'est guère que dans les toutes dernières années du siècle que le caractère national s'affirmera universellement, de manière à constituer une école que l'on peut dire française.

Pour en revenir à la peinture murale de Beaune, sur le devant, à gauche, la tête nimbée et vêtu d'une robe rose brodée d'or, le Christ étend la main et l'on devine qu'il vient de prononcer la parole de vie : *Lazare, veni foras ;* il est entouré de cinq personnages dont l'un, au vêtement de drap d'or à ramages bleus, joint les mains et le regarde avec admiration. Le Lazare est malheureusement en partie effacé ; enveloppé dans son linceul, il vient de se dresser à demi et se trouve comme assis dans un sarcophage en marbre de couleur ; il a les mains jointes mais encore serrées dans des bandelettes que délie un homme vêtu de bleu. A droite, une dizaine de personnages richement vêtus contemplent la scène miraculeuse; parmi eux, une femme, en robe de damas jaune et la tête couverte d'une sorte de capuchon brodé d'or, se cache le visage et étend la main comme pour éloigner d'elle le spectacle du mort ; un homme, en chape richement ornée d'orfrois, semble la rassurer en lui montrant que Lazare est déjà ressuscité ; en arrière, d'autres personnages, les uns coiffés du bonnet pointu des Juifs, les autres du turban, commentent l'événement dont ils sont témoins. Une réparation anciennement faite au côté gauche de la muraille doit avoir supprimé quelques figures secondaires.

Sur une hauteur de cinq à six mètres, le sujet couvre la surface entière du mur de refend en face du grand Christ ; mais la décoration se continue de chaque côté de la fenêtre flamboyante qui a reçu récemment un remarquable vitrail en grisaille de M. Édouard Didron, l'histoire de saint Flocel. A gauche est une sainte Marthe terrassant le dragon et tenant dans ses mains une palme et un bénitier ; à droite, sainte Marie-Madeleine porte un livre ouvert et le vase à parfums qui est sa caractéristique ; ces deux figures sont fort belles, surtout la Marie-Madeleine, dont le vêtement est d'une grande richesse. Enfin l'arc de la fenêtre et les nervures de la voûte sont couverts d'ornements polychromes ; il est donc très probable que les compartiments de la voûte étaient aussi peints ; c'est une recherche à poursuivre.

De nombreuses peintures murales ont été découvertes en Bourgogne au cours de ces dernières années; abolie depuis des siècles par l'invasion du badigeon, la polychromie vivante où se plaisaient nos pères reparaît peu à peu au jour, le plus souvent à l'état de lambeaux, mais combien noble encore dans sa ruine ! La *Résurrection de Lazare* comptera parmi les œuvres les plus remarquables de cette famille ; l'expression variée des figures, la correction du dessin, la beauté des draperies et des étoffes, enfin la distribution savante et équilibrée des groupes, tout révèle ici la main d'un maître travaillant pour un homme considérable et artiste. Mais, à moins qu'un document révélateur ne sorte quelque jour d'une liasse non encore explorée des archives départementales, nous ignorerons à jamais quel fut le créateur de ce bel ensemble. Tout est anonyme, en effet, dans ces chefs-d'œuvre que le moyen âge a prodigués aux discussions des critiques modernes. Mais

nous savons du moins pour qui travailla le maître de Beaune; les écus que l'on voit aux côtés de la fenêtre, *d'azur à trois clefs d'or mises en pal*, et la devise, *Deum time*, inscrite sur des banderoles, sont, en effet, la signature du prélat le plus qualifié de la Bourgogne au XVe siècle, le cardinal Jean Rolin, évêque de Châlon-sur-Saône, puis d'Autun, fils du fameux chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin, et de sa première femme Marie Delandes. Ce Nicolas Rolin fit une trop grosse fortune au service du duc Philippe le Bon; toutefois on se sent porté à l'indulgence envers celui à qui Beaune doit son merveilleux Hôtel-Dieu et le polyptyque du *Jugement dernier*, cette page unique en France et que l'on attribue aujourd'hui avec toute vraisemblance à Roger Van der Weyden.

Le cardinal Jean Rolin était dignitaire du chapitre de l'«insigne» collégiale Notre-Dame et pendant que son diocèse était ravagé par les guerres qui accablèrent la Bourgogne sous Charles le Téméraire, il chercha un asile à Beaune où on lui donna pour habitation l'une des plus belles maisons canoniales et l'usage d'une chapelle. Par reconnaissance, il fit des dons importants en argent et en œuvres d'art, entre autres celui de son portrait, à l'église collégiale où il avait même l'intention de préparer sa sépulture, ce qui ne s'exécuta pas.

J'ai eu l'occasion de raconter ici même (1) comment il avait commandé au peintre Pierre Spicker les cartons, ou, pour employer le terme du temps, les *patrons* d'une tenture de tapisserie dont le sujet était la vie de la Vierge. Elle devait former une longue bande ou litre destinée à être tendue aux jours de grande fête autour du sanctuaire, mais le projet ne fut pas exécuté, du moins de son vivant. J'ai dit comment il fut repris plus tard par le doyen Hugues le Coq qui y mit son nom, son portrait, ses armes et la date de 1500.

Pour ce qui est de Pierre Spicker, je me borne à rappeler qu'il était un de ces artistes flamands très nombreux alors en Bourgogne et dont Dijon possédait toute une colonie. Son père, Guillaume, avait été peintre-verrier du duc Philippe le Bon; les documents français fort abondants aux archives départementales écrivent toujours le nom comme les deux artistes le prononçaient, Spicre, mais il n'est pas douteux que la forme flamande ne fût Spicker. Si, comme il est possible, Pierre Spicker est l'auteur des peintures murales qui viennent d'être découvertes, il faut lui assigner un rang distingué parmi les artistes contemporains; à une notable distance pourtant, des tout à fait grands, les Van Eyck, Roger Van der Weyden, Hugo Van der Goes et Memling.

La notice publiée ici même sur les tapisseries de la collégiale Notre-Dame de Beaune a été écrite avant que la série d'Hugues le Coq eût figuré à l'Exposition universelle, au Petit Palais. Je crois que pour l'éclat exquisement fané des couleurs et pour la *couleur* tout court, la tenture exécutée pour Hugues le Coq ne le cédait à aucune des pièces exposées. Et elle luttait dans de bien mauvaises conditions, ayant été placée beaucoup trop haut et mal à propos divisée en deux tronçons.

Henri CHABEUF,
Saint-Seine-l'Abbaye (Côte d'Or),
août 1901.

1 V. [illegible]

L'archéologie au Vatican.

LE jour de la Saint-Joachim, qui est celui de sa fête, le Souverain Pontife a coutume de tenir ce que l'on appelle un *circolo*. Il réunit dans sa bibliothèque privée les cardinaux, archevêques et évêques, les différents collèges de la prélature, les camériers ecclésiastiques et laïques, et là, pendant près d'une heure, cause familièrement avec les cardinaux, interpelle des prélats, parfois même de simples missionnaires, passant avec eux en revue différents événements de l'année.

Jadis le Souverain Pontife tenait une réunion analogue pour le jour de son élection au souverain pontificat, mais, l'âge commençant à peser, il a supprimé, il y a quelques années, cette réunion pour ne laisser que celle du jour de sa fête.

A priori, l'Art chrétien et sa docte Revue n'auraient rien à faire dans le récit de ces réunions.

On y a souvent parlé d'art, il est vrai, et je me souviens qu'un jour le Pape avait fait porter dans la salle de la réunion une magnifique tapisserie des Gobelins, oubliée et perdue dans les magasins du Vatican, et qui représentait le cardinal de Fleury. A cette occasion, Léon XIII fit distribuer à tous les prélats assemblés une belle monographie, due à la plume de Mgr Davide Farabulini: *L'arte degli arazzi e la nuova Galleria dei Gobelini al Vaticano*, Rome, 1884. Mais de pareils événements sont une exception à la règle ordinaire, et l'art n'entre dans ces réunions que d'une façon tout accessoire.

Le *circolo* tenu dimanche dernier, 18 août, avait une autre portée. L'archéologie chrétienne, l'art chrétien en ont fait les frais, et raconter ce qui s'y est dit, ce qu'on y a vu ne peut qu'intéresser les lecteurs de l'Art chrétien. Certes, ce ne seront pas pour eux des choses nouvelles ; elles ne seront pas même dites d'une façon neuve, ce qui serait encore une ressource, mais le fait du Souverain Pontife Léon XIII, prenant quelques moments sur ses graves préoccupations pour venir voir des projections des catacombes et écouter les explications des savants qui les faisaient, n'est point un spectacle banal.

Il avait, d'ailleurs, au Vatican une signification toute spéciale, et qui aidera à faire comprendre l'importance réelle de cette séance.

Motifs de cette séance.

Il y a quelques mois, les journaux libéraux menèrent à grand bruit une campagne contre la Commission d'archéologie sacrée qui a la charge, le soin et l'entretien des catacombes. Ils demandaient instamment au gouvernement d'enlever au Pape, qui l'exerçait par cette Commission, la surveillance de ces cimetières et de l'assumer directement.

Pour justifier cette attitude, ces journaux exprimaient des craintes de périls futurs et se plaignaient de l'insuffisance du service actuel.

Tout d'abord, il y avait l'intérêt sacro-saint de la patrie. On ne voit pas de prime abord le rapport étroit qui pourrait exister entre les catacombes et la sauvegarde de Rome, mais en y réfléchissant bien, on s'aperçoit que les cimetières romains éparpillent en tout sens leurs 900 et plus kilomètres de galeries sous la campagne romaine. Or, celle-ci a, depuis une vingtaine d'années, été ornée d'une grande quantité de forts destinés à protéger la ville en cas d'invasion (1). Ces galeries menaçaient l'existence des forts eux-mêmes, car par elles l'ennemi pouvait s'approcher sans que rien trahît sa présence, et faire sauter l'ouvrage au moment où l'on ne s'y attendrait pas.

L'objection était plus spécieuse que solide. D'abord les galeries des catacombes ont leurs ouvertures près des murs de la ville et pour que l'ennemi pût les utiliser, il faudrait qu'il eût déjà dépassé la ligne des forts. Mais alors les forts étaient pris. De plus, une carte publiée par le *Nuovo Bollettino di archeologia* indiquait le centre de chaque catacombe en relation avec les forts les plus voisins, et on voyait aisément la grande distance qui existe entre les uns et les autres. Le génie militaire, d'ailleurs n'avait point construit ses ouvrages à l'aveugle ; il s'était parfaitement rendu compte de la proximité plus ou moins grande des galeries souterraines, en avait tous les plans, et il a placé ses forts ou ses batteries assez à l'écart pour qu'elles n'eussent rien à redouter de ce voisinage. Avec la susceptibilité italienne, si une ombre seulement de danger avait existé, il y a longtemps que le ministre de la guerre aurait demandé aux Chambres, qui se seraient empressées de l'accorder, ce que j'appellerais volontiers la militarisation des catacombes.

Le premier argument n'eut pas grand succès, aussi on en entama vite un second. On plaignait le sort de la pauvre Commission d'archéologie sacrée qui n'avait pas d'argent pour faire les fouilles les plus urgentes, manquait de l'autorité nécessaire pour effectuer les expropriations indispensables, et disposait d'un personnel tout à fait insuffisant pour la visite des catacombes. C'est pour ce motif que les catacombes étaient si peu connues, si peu visitées, tandis que si elles tombaient dans les mains de l'État, on verrait immédiatement les heureux effets de ce passage. Les gardiens seraient plus nombreux, les cimetières plus accessibles recevraient plus de visiteurs, et l'archéologie chrétienne y gagnerait.

1. Ces forts sont au nombre de quinze, et tracent un grand cercle autour de Rome. Tous les cimetières, actuellement fouillés (ils sont 34), se trouvent à l'*intérieur* de cette enceinte, à l'exception d'un, celui de Ste-Agathe, situé au-delà du fort de la voie triomphale.

Le gouvernement, en effet, armé comme il est de la loi d'expropriation, s'en servirait pour mettre à la raison les propriétaires qui ne veulent point permettre que l'on bouleverse leur sous-sol.

Ici la réponse était plus longue, et partant moins facilement compréhensible. Il fallait montrer tout ce qu'avait fait, depuis sa fondation, la Commission d'archéologie sacrée, et insister surtout sur ce qu'elle avait fait depuis 1870, époque où l'invasion italienne lui enlevait forcément les ressources qu'elle tenait du gouvernement pontifical. Il faudrait pour répondre prendre toute la collection du *Bollettino di archeologia* du regretté Commandeur de Rossi, lire les comptes rendus des Conférences d'archéologie où l'on fait connaître les fouilles des catacombes et les résultats obtenus. Non seulement ce sont des cryptes historiques retrouvées et dégagées, comme celle des saints Pierre et Marcellin, des basiliques anciennes qui renaissent en quelque sorte de leurs ruines, comme celle de Sainte-Pétronille sur la via Ardeatina, mais des catacombes entières ouvertes au public, comme celle de St-Nicomède où l'on n'osait plus s'aventurer de crainte d'y rester enseveli.

La Commission d'archéologie a fait plus que n'aurait fait le gouvernement lui-même. On n'a qu'à voir à quel point celui-ci laisse dépérir les monuments qui sont à fleur de sol pour comprendre avec quelle indifférence il traiterait ceux que ni lui, ni le gros public ne voient pas. Et puis l'argent n'a jamais manqué à la Commission d'archéologie, elle n'a jamais en vain frappé à la porte du Souverain Pontife. Le Pape lui a toujours largement donné, non seulement pour conserver ce qui était découvert, mais pour accroître ces découvertes, et ajouter de nouveaux anneaux à cette longue chaîne de nécropoles souterraines où dorment les chrétiens des premiers siècles, et où ont été ensevelis nos plus illustres martyrs.

Quelques journalistes, pour ne pas verser dans l'ornière commune, eurent l'idée de mettre en avant un argument tout différent et qui battait en brèche celui que l'on vient de développer. On s'était plaint de la pauvreté de la Commission d'archéologie sacrée ; maintenant on la trouvait trop riche, et on demandait au gouvernement de ne pas laisser cette source de gain national aller à une institution pontificale, mais de rattacher les catacombes aux musées, d'y mettre des tourniquets et de percevoir les entrées. L'argument visait, d'ailleurs, exclusivement une catacombe : celle de Saint-Callixte, qui, il y a une quinzaine d'années, avait été en quelque sorte comme imposée par le Pape aux Trappistes. Le Pape leur avait donné la jouissance de 28 hectares de terrains avec l'obligation de bâtir un monastère et de se charger de l'entretien de la catacombe qui dépérissait par manque de soins.

Un trappiste ne raisonne pas, il obéit; c'est ce que fit dom Sébastien Wyart, actuellement abbé général. Il s'installa à ce que l'on appelle aujourd'hui Notre-Dame des Catacombes, fonda avec l'argent étranger un monastère, restaura le cimetière, y fit des entrées dignes de cette sainte nécropole, releva de ses ruines la basilique dite de Saint-Sixte qui date du IVe siècle, et éclaira les galeries souterraines à l'électricité. Le résultat de toutes ces mesures fut que les fidèles accoururent de jour en jour plus nombreux et que la modique taxe de un franc par visiteur (il y avait cependant de bien nombreuses exceptions) devint rémunératrice. Mais pour arriver à ce résultat, les Trappistes avaient perdu quinze d'entre eux pendant les premières années ; ils avaient dépensé une quarantaine de milliers de francs dans cette seule catacombe, relevé une basilique, en reconstruisent maintenant une autre; aussi se passera-t-il encore de longues années avant qu'ils puissent rentrer dans leurs débours.

La campagne cessa, mais elle reprit quelques mois plus tard, d'une façon moins violente dans la forme, quoique plus traîtresse dans le fond. La Commission d'archéologie se crut alors obligée de se défendre et son secrétaire, Mgr Crostarosa, fit publier une lettre où il mettait la question sous son véritable point de vue. Après avoir relevé les erreurs de détail, les vices de logique de l'attaque, il concluait par ce dilemme: Les cimetières souterrains de Rome sont, ou des reliquaires, puisqu'ils contiennent des corps de martyrs, ou des églises, puisqu'ils ont servi et servent encore dans un grand nombre de circonstances à l'assemblée des fidèles, et qu'au jour de fête des martyrs on y célèbre solennellement les saints mystères. Dans l'une ou l'autre hypothèse, ils relèvent exclusivement du Souverain Pontife, et toute usurpation sur ce point serait un sacri-

lège, la main mise du pouvoir civil sur un lieu religieux protégé par les lois de l'Église.

Cet argument tranchait définitivement toutes les difficultés, et en effet la controverse s'apaisa aussitôt. Mais le Souverain Pontife pensa qu'il fallait, sinon donner une autre réponse, au moins la donner d'une autre manière. M. Marucchi et le baron Kanzler avaient fait, il y a quelques mois, des conférences très applaudies et très courues, où on avait admiré, projetées en grandeur naturelle sur un écran, les plus belles cryptes des catacombes, l'état des travaux, les fresques, les monuments de ces cimetières ; le Souverain Pontife voulut que le spectacle se renouvelât au Vatican, sous ses yeux, et avec l'intervention de toute la cour pontificale. C'était non seulement montrer combien il avait à cœur ces vénérables monuments de la foi de nos pères, mais encore faire en quelque sorte toucher du doigt l'œuvre de la Commission d'archéologie sacrée.

Telle est, en quelques mots, la genèse de cette conférence, la première qui se tenait au Vatican. Voyons maintenant comment les organisateurs ont été à la hauteur de leur tâche.

Il fallait, pour que les projections suffisamment grandes réussissent, disposer d'une salle aux vastes proportions. La salle dite du Consistoire secret fut choisie. A une distance convenable, on dressa un grand écran blanc entouré d'une bande de velours rouge relevée par un galon d'or. Devant était le trône du Souverain Pontife, à droite et à gauche des fauteuils pour les Émes cardinaux, et derrière se tenaient les archevêques et évêques, les différents prélats de la cour pontificale et les laïques invités à assister à la conférence. Celle-ci pouvait aisément se diviser en trois parties distinctes, dont les deux premières s'entremêlaient, et la troisième était complètement séparée.

Les catacombes.

On avait couvert par d'épais rideaux toutes les fenêtres, et des lampes électriques laissaient tomber des plinthes une lumière que l'ampleur de la salle rendait fort douce. A un signal donné par le Souverain Pontife les lampes s'éteignaient brusquement, et sur l'écran apparaissait en grandeur naturelle la *capella greca* du cimetière de Priscille, puis le baptistère où, suivant une tradition dont M. Marucchi a su retrouver les traces, l'apôtre saint Pierre avait administré le sacrement du baptême. Je ne reviens pas sur l'importance de cette découverte, qui paraît aujourd'hui bien solidement établie. Elle n enlève rien d'ailleurs à la tradition, dont il existe aussi des preuves bien claires, qui veulent que saint Pierre ait baptisé au cimetière Ostrien. Il est évident que l'apôtre ne réunissait pas toujours les fidèles dans le même endroit, et que, soit pour déjouer les soupçons, soit pour moins incommoder les chrétiens, il se rendait au lieu le plus voisin et y célébrait les saints mystères.

On ne me demandera point la longue liste de tous les tableaux qui ont défilé sous les yeux des assistants, elle n'apprendrait pas grand'chose. Il suffira d'indiquer les cimetières dont on a pu se rendre compte, et de signaler au passage quelques-unes des projections les plus intéressantes.

Tour à tour ont défilé sous les yeux du Souverain Pontife des parties des cimetières de Priscille, Ostrien, de Nicomède, de St-Hippolyte, des Saints-Pierre et Marcellin, de Prétextat, de Saint-Callixte et de Domitille. La découverte de la crypte historique des Saints-Pierre et Marcellin a donné lieu à d'intéressantes projections, qui ont montré les différentes phases de la découverte et de la restauration. De même, on a pu se rendre compte pour la basilique de Saint-Sixte d'un passé qui heureusement n'existe plus. On vit sur l'écran l'état de ces ruines alors qu'elles étaient complètement abandonnées. Il manqua cependant un autre tableau faisant voir la basilique complètement restaurée par les soins des Pères Trappistes, qui ont dépensé à ce travail une dizaine de milliers de francs. Un autel de marbre, tourné vers le peuple, y est dressé, une transenna sépare le clergé des fidèles, les absides ont été continuées et recouvertes, et un toit dit basilical protège contre les intempéries de l'air. Les parois latérales en dehors du sanctuaire ont été consacrées aux souvenirs chrétiens de la catacombe ; on y a méthodiquement réuni les diverses inscriptions dont on n'avait pas retrouvé la place primitive, et un buste du Commandeur de Rossi rappelle celui que l'on a appelé à juste titre le Christophe Colomb des catacombes. Il est à regretter que l'on n'ait pas adressé un

mot d'éloge aux humbles religieux, auxquels la catacombe de Callixte doit tant, et qui, s'ils n'ont pas eu le mérite de la découvrir, ont celui bien réel de la conserver et de la restaurer.

Parmi les intéressantes projections qui ont passé sous les yeux, il faut encore citer celle de la basilique de Sainte-Pétronille à la via Ardeatina. On voyait l'état des premières fouilles, puis les restaurations successives qui rendaient à la basilique son ancien aspect, et, enfin, une dernière photographie montrait cet édifice, où saint Grégoire a prononcé une de ses plus belles homélies sur les saints Nérée et Achillée, orné de verdure et de festons pour le grand office pontifical qu'y célébra, il y a quelques mois, le cardinal Satolli.

Le costume des premiers chrétiens.

La succession des tableaux reproduisant les plus belles fresques des catacombes pouvait facilement engendrer l'uniformité, et l'uniformité faire naître l'ennui. Ce pas est ordinairement vite franchi. On a habilement évité cet écueil en entremêlant les projections des catacombes d'autres tableaux où ces galeries souterraines, ces cryptes étaient le théâtre d'une scène chrétienne traitée comme elle avait dû se développer dans les temps anciens.

Le baron Rodolphe Kanzler a fait des études très importantes et très sérieuses sur l'habillement des premiers chrétiens et les vêtements liturgiques à cette époque. On sait que les apôtres, pour célébrer le saint sacrifice, prenaient par respect pour Notre-Seigneur, le costume des classes aisées, mais parmi les pièces de ce vêtement il en est une offrant une importance spéciale: le pallium. Soit qu'il fût dans sa forme primitive, le pallium philosophique dont sont revêtus les portraits des premiers papes, soit qu'il ait sa seconde forme, la bande de laine blanche s'enroulant autour du cou et retombant librement des deux côtés, on peut dire que cet ornement était le seul qui fût, à cette époque reculée, employé dans les cérémonies religieuses. Le baron Kanzler, pour rendre plus tangible le fruit de ses travaux, fit d'abord des mannequins qu'il recouvrit d'étoffes drapées comme les portaient les anciens. C'est la toge blanche agrémentée des bandes de pourpre qui constitue encore aujourd'hui la dalmatique. Les peintures des catacombes permettaient d'en retrouver avec certitude la forme et la couleur. Puis, il fitmieux ; il habilla ainsi quelques personnes, hommes, femmes et enfants, les plaça à certains endroits des catacombes dans l'attitude que nous représentent les fresques qui s'y trouvent et en prit des photographies. Ces photographies à personnages ont passé sous les yeux du Souverain Pontife et de sa cour et reproduisaient les plus intéressantes scènes des premiers temps du christianisme.

On y voyait, par exemple, la célébration, dans une crypte des catacombes, du saint sacrifice par l'évêque assisté de son diacre. L'évêque a autour du cou le pallium, il est debout devant un petit autel carré, a devant lui le calice et le pain ; l'assistance, dans les costumes de l'époque, est groupée sur les côtés, soit debout, soit assise sur les bancs de pierre qui s'y trouvent encore. De même, on assistait à l'enseignement de la foi chrétienne donné par l'évêque assis sur sa chaire taillée dans le roc, et, reprenant une description de Fabiola, le baron Kanzler nous faisait voir la prise de voile d'une vierge chrétienne, et ainsi de suite.

Mais à côté de ces tableaux que j'appellerais liturgiques, il y en avait d'autres qui remuaient plus profondément le cœur humain. On voyait, par exemple, une jeune veuve guidée par un *fossor* à la recherche du tombeau de son mari. Un autre tableau nous montrait une jeune femme répandant des fleurs et des palmes sur la tombe à peine fermée de celui qui fut son soutien dans la vie et avait confessé la foi qu'elle partageait avec lui. Un peu plus loin, c'est une mère faisant baiser à son jeune enfant le marbre glacé, marqué d'une palme, derrière lequel repose en paix l'époux et le père martyr.

Ces différents tableaux étaient étonnants de vérité archéologique, et n'eût été l'absence de couleurs, on aurait cru vraiment assister à une scène antique. Ils ont dû demander beaucoup de travail et d'art pour les conduire à bonne fin, car il fallait non seulement se préoccuper du groupement des personnages dans des endroits où l'espace est très petit, mais penser au développement des premiers plans qui devaient être aussi nets que les derniers, et bien faire attention à l'éclairage, ce qui était encore une grosse difficulté. Tous ces différents obstacles ont été si habilement vaincus, qu'il fallait l'œil d'un photographe pour les soupçonner.

Mais le baron Kanzler a voulu sortir des catacombes et nous a donné quelques tableaux en

pleine lumière. Cette fois il s'est inspiré du *Quo vadis* de Sinkiewicz, et en a tiré des scènes en couleur admirablement réussies. Les personnages étaient si habilement groupés, la couleur, soit des vêtements, soit du milieu où se développait la scène, était si bien reproduite, que cette restitution était un vrai plaisir pour les yeux. On admirait la matrone romaine Lucine enseignant, sous les colonnes de l'atrium, la foi chrétienne à son fils Prétextat, puis Lygie traçant sur le sable du jardin le poisson symbolique, etc. Ces tableaux passaient trop vite au gré des spectateurs et on peut dire que ces reconstitutions du baron Kanzler ont été le clou de la séance.

La restauration de Sainte-Cécile.

On sait que le cardinal Rampolla a voulu faire fouiller le sol sur lequel se trouve l'église de Sainte-Cécile. Cette basilique est celle du pape S. Pascal Ier (817-824), qui par conséquent avait dû enfouir ou détruire l'église primitive. Or celle-ci, d'après les actes de la sainte, devait être sa propre maison, puisqu'il est dit qu'elle donna sa maison pour qu'on en fît une église. Il y avait donc un grand intérêt à vérifier cette donnée des actes, et si les fouilles réussissaient selon les désirs du cardinal, elles devaient remettre au jour la partie de la maison de la sainte, la basilique domestique, qui fut changée en église après sa mort et servit au culte jusqu'au IXe siècle.

Mgr Crostarosa fut chargé de faire les sondages préalables, et ceux-ci indiquèrent comment devait être fouillé le sous-sol. Sans entrer dans les détails, il suffira de rappeler que l'on retrouva toute la basilique domestique de la *domus Ceciliæ*. Son axe était à trois mètres de celui de la basilique actuelle, sa longueur était la même, et comme celle-ci, elle avait trois nefs. Le mode de construction la faisait remonter à l'époque républicaine. Sa hauteur toutefois était peu considérable, car les piliers (en briques et non en marbre) n'avaient que 2,60. A une époque postérieure, le pavé avait été relevé de 0,80 cent. pour le mettre à l'abri des inondations du Tibre, et c'est pour la même raison que plus tard le pape S. Pascal Ier l'avait encore surélevé en déplaçant son axe, pour en faire la basilique actuelle.

Or, cette église inférieure va être rendue au culte, grâce aux magnifiques travaux qu'y a fait exécuter le cardinal Rampolla, en s'inspirant de la forme qu'avaient les églises à Rome aux VIIIe et IXe siècles. Tour à tour ont passé devant les spectateurs différentes vues panoramiques des restaurations en cours d'exécution : l'église avec ses trois nefs, l'abside avec ses fenêtres en marbre qui, donnant sur le corps de la sainte, permettaient d'en apercevoir le tombeau, les stucs dont cette abside sera décorée, etc. Ces projections avaient été voulues par le Souverain Pontife, qui s'intéresse grandement aux travaux de son secrétaire d'État, et voulait que tous pussent s'en rendre compte avant que le public soit admis à pénétrer dans la crypte (1).

C'est par ces projections que prit fin la séance d'archéologie donnée au Vatican. On doit dire qu'elle avait parfaitement atteint le but que l'on se proposait, et tout le monde, en sortant, était convaincu de l'énorme labeur auquel s'était livrée depuis trente ans la Commission d'archéologie sacrée, et de l'immense résultat qu'elle avait obtenu. Aussi le Souverain Pontife a tenu à féliciter publiquement les membres de cette Commission du zèle qu'ils avaient apporté à remplir l'importante mission qu'il leur avait confiée ; il les a encouragés à déployer la même activité, les assurant qu'ils ne feront jamais appel en vain à sa munificence quand il s'agira des cimetières et de leur restauration. Cette année, par exemple, la Commission d'archéologie sacrée a pu racheter un lot important d'inscriptions qui avaient appartenu à la catacombe de Domitille, et avaient été très imparfaitement copiées. Ayant eu la bonne fortune de les retrouver, elle en a fait l'acquisition et les a remises au lieu même d'où elles avaient été enlevées.

Cette séance au Vatican a été un événement pour l'archéologie romaine ; elle est le digne complément du grand Congrès d'archéologie, qui s'est tenu l'année dernière sous la présidence du cardinal Parocchi dans les locaux du Séminaire romain. Elle montre, enfin, comme l'auguste vieillard, qui préside de par Dieu aux destinées de son Église, s'inquiète autant de faire revivre son glorieux passé qu'il se préoccupe de son état présent.

Dr Albert BATTANDIER.

1. L'église inférieure de Ste-Cécile sera ouverte aux fidèles pour le 22 novembre, jour de la fête de la sainte.

Florence, 15 octobre 1901.

Cher Monsieur,

VOUS avez bien voulu me communiquer une note qui vous a été adressée de Rome à propos de mon article sur les fresques de Santa Maria Antica.

Je vous prie de remercier de ma part votre honorable correspondant et de vouloir bien insérer sa communication.

Veuillez agréer, M.....

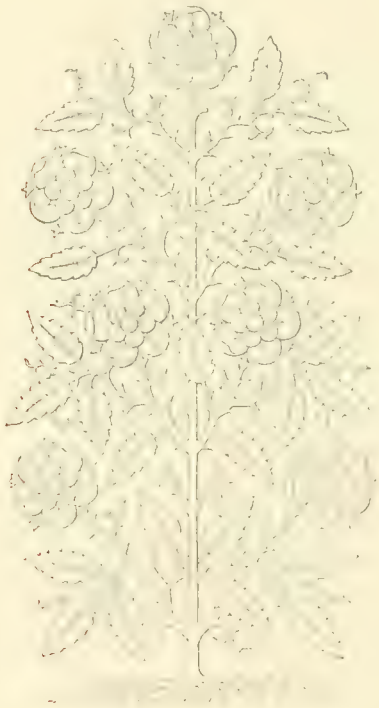
GERSPACH.

Voici la note de notre correspondant de Rome :

Le dernier numéro de la *Revue de l'Art chrétien* parle des fresques de Santa Maria Antica ; je veux relever une petite erreur qui s'est glissée sous la plume de l'auteur. Il dit, page 302, que Mgr Duchesne démontra victorieusement que l'église que l'on venait de découvrir n'était autre que l'église de Santa Maria Antica : et c'est précisément le contraire qui a eu lieu. Le Père Grisar soutenait que cette église était Santa Maria Antica, et Mgr Duchesne affirmait que Santa Maria Antica n'était autre que Santa Maria Nuova, ou sainte Françoise romaine.

La controverse a duré jusqu'au moment de la découverte de la fresque et de l'inscription de Thodotus, primicier de l'église de Santa Maria « quæ dicitur Antica » et surtout de la découverte d'un des ambons de Jean VII.

Inutile de dire que Mgr Duchesne s'est soumis de fort bonne grâce : « *magis amica veritas* ».



Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 24 juillet 1901.* — M. Michon communique un mémoire sur diverses statues trouvées en France et faisant partie de la collection du Roi.

M. Adrien Blanchet donne lecture d'un travail sur les figurines de terre noire cuite de la Gaule romaine.

Séance du 31 juillet. — M. Gaidoz entretient la Société du rôle de Chuchulain dans l'épopée irlandaise au sujet des exercices de gymnastique. Il communique ensuite le dessin d'un moule du XVIIIe siècle, qui servait à la fabrication des gâteaux de Noël dans le Gévaudan.

M. Durrieu parle des concessions territoriales accordées par Charles Ier d'Anjou à des seigneurs français dans le royaume de Naples.

La Société s'ajourne au 1er mercredi de novembre.

M. A. de Rochemonteix décrit une croix processionnelle du XVIe au XVIIe s., en argent repoussé, de l'église de Saint-Cirgues de Jordanne, le seul objet de l'espèce connu dans la Haute Auvergne.

M. Smirnolf, conservateur du musée de l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg, signale un parquet de pierre à figures incisées, trouvé près de Sébastopol, en le rapprochant d'un fragment analogue conservé au Louvre. M. E. Michon établit que les deux pièces doivent avoir appartenu à quelque ambon du Ve ou du VIe siècle.

M. R. de Lasteyrie a retrouvé, chez un marchand d'estampes, de vieilles gravures donnant le château de Gisors et la cathédrale de Noyon avec des détails intéressants et disparus.

M. Destrée a étudié, comme on sait, les bordures à inscriptions qui ornent la draperie de quantité de statues flamandes du moyen âge. M. P. Viky en signale quantité d'autres en France, et attribue comme origine à l'emploi de ce décor l'imitation d'étoffes arabes à textes décoratifs. De son côté, M. P. Durrieu signale l'emploi fréquent de ces ornements chez les miniaturistes français.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 2 août.* — M. Edmond Pottier donne lecture d'un travail sur l'attitude de Phèdre dans la fresque de Polygnote, à Delphes.

Phèdre y étant représentée balancée sur une corde, on peut y voir, dit M. Pottier, une allusion au rite religieux de la purification par l'air, une des formes de la « lustratio » antique.

Séance du 16 août. — M. Clermont-Ganneau communique la photographie d'une plaque en or, que M. Durighello vient de lui envoyer de Syrie. Trois personnages sont figurés, le dieu Esculape, la déesse Hygie et le petit Télesphore.

M. Héron de Villefosse donne des nouvelles des fouilles entreprises au sommet du Puy-de-Dôme, sous la direction de MM. Ruprich-Robert et Apdollat. On a dégagé deux murs, d'une trentaine de mètres de longueur, construits en petit appareil et un dallage à grand appareil et exhumé plusieurs colonnes brisées, un beau chapiteau corinthien et des monnaies impériales allant d'Auguste à Magnence.

M. Enlart communique la reproduction de la dalle funéraire de l'archevêque de Chypre, Thierry, précédemment archidiacre de Troyes, qu'il a découverte dans l'ancienne cathédrale de Nicosie; le tombeau est du style du XIIIe siècle.

M. Enlart fait passer sous les yeux des membres de l'Académie les restes de trois manuscrits liturgiques des XIIIe et XIVe siècles découverts dans la même église.

Séance du 23 août. — M. S. Reinach donne lecture d'un mémoire consacré à Télesphore, le dieu grec de la santé, habituellement figuré à côté d'Esculape et d'Hygie.

Séance du 30 août. — M. Reinach tient l'Académie au courant des fouilles importantes dirigées par M. Vassits, conservateur du musée de Belgrade, à Jablanica, en Serbie.

Le P. Lagrange communique les résultats de la mission dont il a été chargé par l'Académie pour étudier sur place la fameuse mosaïque géographique de Mâdaba.

Séance du 6 septembre. — M. Müntz lit un curieux mémoire sur l'Académie artistique et scientifique, fondée à Milan vers la fin du XVe siècle par l'illustre Léonard de Vinci. Cette création a été niée récemment par un savant étranger, dont M. Müntz réfute les assertions. Non seulement une pareille fondation n'est pas en contradiction avec les mœurs du temps et les tendances du maître, mais il faut tenir le plus grand compte des sept gravures portant la mention *Academia Leonardi Vinci.* D'autres témoignages contemporains produits par M. Müntz ont aussi une grande force. Il est vraisemblable que l'erreur de l'érudit en question est due à la confusion qu'il a faite entre l'Académie du XVe siècle et celles qui existent aujourd'hui. A l'époque de Léonard, les Académies étaient des

réunions privées et amicales, sans devoirs, mais sans droits. Ce n'est qu'au siècle suivant que certaines d'entre elles commencèrent à devenir des institutions d'État.

Séance du 13 septembre. — M. Héron de Villefosse communique un rapport du P. Delattre, correspondant de l'Académie, relatif aux dernières fouilles faites à Carthage dans la nécropole punique voisine de Sainte-Monique et qui, comme les précédentes, ont été très fructueuses. Au rapport sont joints des dessins et des photographies reproduisant les principaux monuments découverts, stèles, figurines en terre cuite, objets en bronze, parmi lesquels se trouve un vase très élégant, muni d'une anse formée par un groupe de deux hommes nus. Plusieurs rasoirs, en forme de hachette, présentent une décoration gravée, toujours fort intéressante. Un certain nombre de monnaies puniques sont sorties de ces tombes, ainsi que quelques épitaphes qui fournissent des noms de métiers.

Séance du 20 septembre. — M. Gauckler présente les plans et photographies de plusieurs baptistères byzantins, ornés de mosaïques richement décorées, récemment découvertes en Tunisie dans les fouilles exécutées par le service d'antiquités. Le plus important et le mieux conservé de ces monuments, qui a été trouvé en 1899 à Carthage, à peu de distance des thermes d'Antonin, fait partie d'une luxueuse basilique qui a été méthodiquement déblayée et qui comprend une église à cinq nefs avec cathèdre réservée à l'archevêque dans l'abside et autel au milieu du chœur, des sacristies et les diverses pièces qui constituent le *secretarium*, enfin un atrium central. Le baptistère proprement dit se compose d'un oratoire et des fonts baptismaux, dont la cuve, hexagonale comme celle de Damous el Karita, est plaquée de marbre blanc. Tout l'édifice est pavé de belles mosaïques décoratives et est lui-même très richement décoré. Les fragments architecturaux recueillis permettent de le reconstituer dans son entier. La basilique, qu'il est impossible d'identifier d'une manière précise, semble avoir été construite sous le règne de Justinien. Elle a été incendiée par les Arabes, au moment de la destruction de Carthage par Hassan en 698.

Le baptistère de Siagu dépend, lui aussi, d'une grande basilique qui a été déblayée en 1899-1900, par la mission Drude-Bordiery, pour le compte de la direction des antiquités. Construit sur un plan octogonal d'une régularité géométrique, il occupe le fond d'une église à trois nefs, avec déambulatoire régnant autour de l'abside et autel au milieu du chœur. Un atrium carré, entouré d'un cloître et un escalier monumental précèdent le sanctuaire.

Le baptistère de l'Oued Ramel, découvert en 1898, occupe un pavillon indépendant, englobé dans la même enceinte qu'une basilique byzantine à trois nefs et divers autres bâtiments. La cuve baptismale, semblable à celle d'El Kantara, dans l'île de Djerba, affecte la forme d'une croix grecque, dont une branche a été barrée par une dalle de marbre remployée, un devant de sarcophage païen représentant les Trois Grâces et les Quatre Saisons. Tout l'édifice est pavé de riches mosaïques représentant des figures chrétiennes, telles que la Colombe du Saint-Esprit, le Palmier, le Cerf et la Biche buvant aux quatre fleuves du Paradis.

D'autres baptistères, moins bien conservés que les précédents, ceux d'Hamman-Lif, d'Upenna, d'Henchir-Hakaïma, et les deux de Sfax, présentent cependant autant d'intérêt, car ils forment une série originale qui n'avait pas encore été signalée et qui semble particulière à la Tunisie. Ce sont des bassins étoilés, à six ou huit branches qui forment autant d'alvéoles où plusieurs catéchumènes pouvaient prendre place pour recevoir simultanément le baptême.

En somme, sur onze baptistères relevés jusqu'ici en Tunisie, quatre seulement, dont trois à Carthage même, représentent fidèlement les types classiques de l'école byzantine. Les autres s'en éloignent plus ou moins et présentent des particularités caractéristiques prouvant que les architectes africains ne s'astreignaient pas à l'imitation servile des grands maîtres grecs ou romains, mais qu'ils réussissaient, au contraire, en modifiant les modèles dont ils s'inspiraient, à créer de nouveaux types d'une réelle originalité.

M. Homolle entretient l'Académie d'une inscription métrique provenant des fouilles de Delphes, qui servait de dédicace à une statue de Lysandre.

Séance du 27 septembre. — M. Clermont-Ganneau commente un important monument phénicien, dont l'original est entré dans les collections de M. Jacobsen, de Copenhague. C'est une grande stèle, découverte dans les environs de Tyr et représentant, sculpté en bas-relief, un personnage debout, qui fait le geste rituel de l'adoration. La tête est d'un modelé remarquable. Une inscription phénicienne de plusieurs lignes nous apprend que c'est le cippe commémoratif d'un haut dignitaire phénicien, un *rab*, nommé Baalyathon, fils de Baalyathon.

Comité des travaux historiques. — Le Bulletin de 1901 (1re livr.) contient plusieurs travaux intéressants pour nos lecteurs. Nous signalons d'abord la description due à M. le comte de Loisne et surtout la reproduction de deux charmants tableaux flamands (vers 1500), provenant de la Chartreuse de Gosnay et conservés dans l'église d'Hesdigneul-lès-Béthune. L'un représente Ste Ursule, avec huit épisodes de son histoire, réminiscence des miniatures de Memling sur la châsse de Bruges. Le second, remarquable surtout parce qu'il contient des portraits de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, représente d'un côté l'Annonciation, de l'autre, le couronnement de la Ste Vierge, auquel président les trois personnes de la Ste Trinité : le Père, vêtu en pape, le Fils, vêtu du manteau de pourpre de la passion et tenant la croix hastée (c'est le Christ de la Résurrection), et le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.

M. M. F. Lamy, de Clermont-Ferrand, a communiqué la reprodution en aquarelle d'une des peintures murales de la cathédrale de cette ville, du XIIIe siècle; elle figure un épisode des croisades.

Nous nous bornerons à signaler, en y renvoyant les spécialistes, un important article de M. J. Pilloy sur l'orfévrerie lapidaire et l'émaillerie au Ve siècle. Il établit une distinction entre l'orfévrerie franque et l'orfévrerie byzantine.

M. l'abbé Chartraine donne la description illustrée d'une reproduction photographique de deux vierges assises, l'une romane et l'autre gothique.

Au cours de la restauration de la cathédrale de Reims, le percement d'une fenêtre, ajoutée au transept nord dans un but de symétrie, amena la suppression d'une chambre voûtée qui avait contenu au moyen âge le cartulaire du Chapitre ; ce changement peu plausible a fait disparaître cette curieuse peinture, dont l'Administration n'a pas même eu le soin de lever une copie. Heureusement M. Ch. Givelet en prit une copie, aujourd'hui reproduite dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques*, en quoi il a rendu un grand service ; d'autant plus que la peinture était fort curieuse. Elle représentait l'écolâtre Gui de Villennes, tenant une charte au revers de laquelle il écrit, le grand archidiacre, Guillaume de Bray et Raoul, le trésorier.

Signalons encore l'inventaire du trésor de Saint-Saulve de Montreuil-sur-Mer par M. le Comte de Loisne.

Congrès archéologique de France. — Le 11 juin s'ouvrait à Agen la 68e session de la Société française d'archéologie sous la sympathique direction de M. Lefèvre-Pontalis. Après les cérémonies officielles, sur lesquelles nous passons, M. Momméja a donné lecture d'un intérressant mémoire sur l'existence à l'époque gallo-romaine des ateliers de sculpture à Agen. — On a entendu un excellent rapport de M. P. Lauzun sur l'état des études archéologiques dans l'Agenais.

M. Lauzun a rappelé la fondation du musée d'Agen et exposé les travaux scientifiques de la Société locale des lettres, sciences et arts, qui s'est attaquée à tous les sujets d'érudition, tels notamment que la numismatique, l'orfévrerie, la céramique et le costume.

M. l'abbé Marboutin, curé de Cours, a lu ensuite un rapport très documenté sur les souterrains de l'Agenais.

Une première excursion a eu lieu vers Monsempron-Libos. Certaines irrégularités donnent à l'église de Monsempron son intérêt spécial pour les archéologues: le manque d'unité dans la composition du plan, la forme des colonnes, isolées, appareillées de plusieurs pièces, et enfin les absidioles, dont l'une surtout est des plus remarquables. L'église, avec sa voûte en berceau simple, remonte à la première moitié du XIIe siècle ; le chœur a été refait au XVe. Des deux absidioles, celle de gauche, intacte, constitue avec la voûte elliptique de son vestibule et ses arcades sculptées un modèle vraiment unique et peut être considérée comme le joyau de l'église. Elle est ouverte à l'extérieur et servait peut-être à exposer des reliques. Monsempron était un lieu de pèlerinage. Le malheur est que l'église ait été si maladroitement restaurée, surtout en ce qui concerne l'appareil.

La visite au château de Bonaguil, le « Pierrefonds du Sud-Ouest », fut le gros morceau de la journée. — C'est le type le plus parfait en France de l'architecture militaire au XVe siècle par son système de défense.

Le donjon, construit vers 1250, présente une forme bizarre, peut-être unique, de losange irrégulier, imposée par le contour capricieux du roc.

Son angle aigu, tourné vers le Nord, était, comme à Loches et à Issoudun, destiné à empêcher l'ennemi de se servir du bélier ; il offrait un dernier refuge, très solide, aux assiégés.

On se rendit delà au château de Perricard, d'un intérêt secondaire.

Dans la séance qui suivit, M. Quarré-Reybourbon communiqua une notice sur un *voyage de Toulouse à Bordeaux en 1690 par un gentilhomme lillois*. Puis M. le chan. Dubourg, curé de Layrac, produisit une note très documentée sur les

remparts et vieilles maisons en pans de bois de Caudecotte. M. E. Travers fournit quelques indications sur le « Villeneuve » de Normandie.

M. Brutails lut un résumé de son travail, bien connu de nos lecteurs, sur les églises à coupoles de la région et s'attacha à prouver que Saint-Front de Périgueux n'est pas le prototype de ce genre d'églises dans la contrée. D'après lui, comme on sait, les premiers essais se retrouveraient dans des églises de moindre importance, et le vieux Saint-Front, qu'il date de 1120, ne serait pas l'origine des églises à coupoles en France. Le travail de M. Brutails a paru dans le *Bulletin monumental* (7e série, t. II, 62e volume de la collection).

M. Lefèvre-Pontalis croit qu'il est peut-être prudent de ne pas se prononcer sur ce point d'origine de l'introduction de l'art byzantin. M. le marquis de Fayolle combat la thèse de M. Brutails en s'appuyant principalement sur l'opinion de M. de Verneilh, dont les travaux concernant l'architecture byzantine en France font autorité. M. le comte de Roumejoux apporte sa contribution pour soutenir M. le marquis de Fayolle.

Une seconde excursion eut lieu aux églises de Moirax et d'Aubiac, ainsi qu'au château d'Estillac. L'église de Moirax, fondée en 1049, faisait à l'origine partie d'un magnifique prieuré de Cluny. Elle comprend une nef flanquée de deux bas côtés, un transept comportant deux absidioles et un chevet assez allongé, se terminant en hémicycle.

L'intérieur possède de beaux chapiteaux historiés dont la décoration, empruntée à la flore et à la faune, est d'une grande richesse. La nef centrale est voûtée en berceau légèrement brisé ; les deux bas côtés sont couverts en voûte d'arête. La partie la plus caractéristique de cette église est la travée qui précède le sanctuaire.

« Elle est recouverte, dit M. G. Tholin, d'une coupole sur trompes, sphérique à la base, conique au sommet, largement ouverte sous le campanile. Une double arcade extradossée portant sur des colonnes, un rang de trois fenêtres égales, un oculus au sommet à la hauteur des trompillères, donnent trois étages à cette travée. L'abside est voûtée en cul-de-four. Cinq fenêtres larges et hautes l'inondent de lumière. Deux colonnettes dans les ébrasements et des arcades portant sur des colonnes encadrent doublement chacune de ces baies. »

Ensuite les congressistes se rendent à N.-D.-d'Aubiac. Cette église, du XIe siècle, appartient cependant à une famille d'édifices plus anciens ; son plan, ainsi que certains vestiges d'appareil antérieur indiquent que cette église romane fut rebâtie sur des substructions carolingiennes. Elle possède un sanctuaire à plan trifolié ; une coupole couvre la croix. L'excursion se termine au château d'Estillac, qui fut la demeure du célèbre Montluc. Au retour eut lieu une nouvelle séance présidée par M. Lefèvre-Pontalis et entièrement occupée par deux conférences faites par M. le chanoine Pottier sur l'architecture religieuse de la région et par M. P. Lauzun sur les châteaux de l'Agenais.

Le lendemain, les congressistes repartaient pour Madaillon, dont le château, datant de trois époques principales, XIIIe, XIVe et XVe siècle), a plus d'importance au point de vue historique qu'au point de vue archéologique.

De retour à Agen, on se rendit à Saint-Caprais, église cathédrale d'Agen. L'abside et le transept datent de la seconde moitié du XIIe siècle et composent la partie le plus remarquable de l'édifice. Les piliers avec leurs chapiteaux, les arcades extradossées, les colonnettes de l'abside principale et des deux absidioles, accusent les caractères les plus purs de la belle époque romane.

La salle capitulaire est surtout remarquable par son magnifique portail du XIIe siècle, aux chapiteaux historiés où se découvrent des traces de décoration polychrôme et qui peuvent rivaliser avec ceux de Moissac. Dans l'intérieur, les belles voûtes d'ogives retombant sur de riches colonnes de marbre ont été l'objet de l'attention de tous.

Les excursionnistes consacrèrent encore quelques instants à la visite des vieilles maisons d'Agen, notamment à celle dite « maison du Sénéchal », qui mérite qu'on s'y arrête. La rue Puits-du-Saumon a aussi son caractère, avec ses galeries à arcades du XIVe siècle.

Puis ils visitent les églises Sainte-Foy, Saint-Hilaire et des Cordeliers, enfin l'église paroissiale de Notre-Dame, construite en 1254 par Armand Bélenger, bienfaiteur du couvent des Dominicains. Elle est peut-être, avec l'église des Jacobins de Toulouse, le seul type de construction établi sur les données du maître par les disciples de saint Dominique : un seul vaisseau rectangulaire, divisé en deux nefs égales et parallèles séparées l'une de l'autre par une rangée de piliers.

Poursuivant leurs pérégrinations, les congressistes se rendirent à Moissac, et reçus par la *Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, ils se dirigèrent immédiatement vers l'église latine de Saint-Martin, antérieure à l'an 1000, avec portail du XVe siècle.

La façade, en petit appareil, flanquée de deux massifs cylindriques, pourrait la faire remonter aux temps mérovingiens. Il est cependant plus prudent de ne la dater que de l'époque carolingienne, à laquelle était encore employé ce mode

tout romain de revêtement. La chapelle de la Sainte-Trinité laisse voir des traces de peintures murales datant du XVe siècle et rappelant la vie de Notre-Seigneur.

Le déjeuner fut servi au célèbre cloître de l'abbaye de Saint-Pierre ; environ cent-vingt convives se trouvaient réunis dans ce superbe cadre.

Puis a commencé la visite de l'église. M. le chanoine Pottier, et, après lui, M. de Lasteyrie, ont supérieurement décrit et commenté la merveilleuse page qu'offre le portail de l'église, l'un des plus beaux morceaux d'architecture et de sculpture romanes que l'on connaisse.

« L'arcade d'ouverture repose sur quatre colonnes, aux chapiteaux délicatement fouillés. Les parois latérales, formant porche, sont revêtues de trois rangées de sculptures figurant des panneaux rapportés, ainsi qu'on en peut juger par les agrafes encore visibles. Ces sculptures, du plus haut intérêt, représentent : *la Visitation, l'Annonciation, la Présentation de Jésus au Temple, la Fuite en Égypte, la Luxure, l'Avarice, la Mort de l'avare, la Damnation de l'avare et de la femme impudique, Lazare et le mauvais riche, Abraham nimbé*, et enfin un autre patriarche également nimbé.

« La porte, partie sur laquelle peuvent s'exercer avec le plus de fruit l'étude et la discussion, se compose d'un trumeau central, avec, à droite et à gauche, une large ouverture aboutissant à deux pieds-droits dont les parois sont décorées des statues de saint Pierre et d'Isaïe.

« Ce trumeau, appartenant sans aucun doute à un édifice d'une époque antérieure et à une école de sculpture étrangère à la région, est décoré de trois couples de lionnes se chevauchant. Deux gigantesque statues de prophètes occupent ses faces latérales.

« Les pieds-droits et le trumeau sont couronnés par un magnifique linteau en marbre blanc, décoré d'entrelacs et de superbes rosaces, et que Viollet-Le-Duc n'hésitait pas à assimiler aux plus belles sculptures grecques.

«Ce linteau devait appartenir au même monument que le trumeau dont il vient d'être parlé ; en effet, les rosaces qui décorent le linteau se retrouvent dans le trumeau, entre les lionnes passantes.

« Les dimensions du trumeau n'étant pas exactement correspondantes à la hauteur sous linteau, les constructeurs durent rapporter à la partie haute de ce trumeau une abaque restée brute et dont le fruste ne fait que mieux valoir la richesse artistique du trumeau et du linteau.

« Au-dessus s'étale le tympan, admirablement fouillé, représentant Jésus dans sa gloire, avec, à ses côtés, les quatre évangélistes, et, au-dessous, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Des cordons formés par de longues files de rats et de grenouilles (assemblage bizarre qu'a dû, sans doute, inspirer la lecture d'Aristophane) séparent trois rangées de voussures couvertes d'arabesques.

La nef unique paraît dater du XIVe siècle, époque à laquelle elle fut reconstruite sur les débris de l'ancienne église à coupoles, laquelle avait elle-même remplacé l'église primitive. L'église renferme un beau tombeau du VIIe siècle, où fut inhumé plus tard, au XIIIe siècle, l'abbé Raymond de Montpezat. Dans le sanctuaire, on remarque l'inscription dédicatoire du XIe siècle, des sculptures sur bois du XVe et les orgues données par Mazarin, ancien abbé de Moissac.

« A l'Ouest, la nef est précédée d'une tour carrée et fortifiée qui s'élève au-dessus du narthex ; on y voit l'une des premières voûtes d'ogives, dont les nervures reposent sur des colonnes ornées de remarquables chapiteaux.

« Attenant à l'église, est le cloître, si souvent décrit, composé d'une série d'arcatures régulières entourant une grande cour carrée et supportées par des colonnes très élégantes, alternativement simples et jumelées, surmontées de chapiteaux à sujets divers, dont chacun est un admirable morceau de sculpture.

« Aux angles et au milieu de chaque galerie, les arcatures sont renforcées par des piliers carrés, avec, à chaque angle, la statue d'un apôtre, et, au milieu de la galerie orientale, celle de l'abbé Durand, constructeur de l'église.

« Ce cloître, de la fin du XIe siècle, fut terminé dans les premières années du XIIe. »

Le dimanche 16 juin, le Congrès tenait sa séance de clôture.

M. Courau, architecte, lut une intéressante étude sur l'église de Clermont-Dessous, restaurée par lui avec un grand souci de la science archéologique.

Le Congrès, sur la proposition très chaleureusement exprimée par M. Planté, maire d'Orthez, vota une résolution tendant à ce que l'administration des musées rende au château de Pau quatre panneaux de tapisserie qu'elle en avait retirés pour être exposés, l'an dernier, au Petit Palais.

Le lendemain, les congressistes restés présents se rendaient en excursion à Lectoure, où, sous la conduite de M. Lefèvre-Pontalis, ils visitaient la cathédrale de Saint-Gervais-et-Saint-Protais, monument plusieurs fois remanié, et dont les différentes parties datent des XIIIe, XVe, XVIe et XVIIe siècles. Sa nef centrale, divisée en deux travées à peu près carrées, voûtées sur croisées d'ogives, offre tous les caractères d'une ancienne église à coupoles dont les pendentifs devaient reposer sur les énormes piliers qui la soutiennent de chaque côté (1).

Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — *Session de 1901* (2). — C'est vers l'ancien pays de Clèves, aux confins de l'Allemagne et des Pays-Bas, que les membres de la Gilde faisaient cette année leur trente-cinquième session.

Il était difficile de mieux choisir. Au charme des forêts séculaires, des collines pittoresques, des riches vallées qu'arrose le Rhin majestueux, s'ajoutait l'attrait d'une série de monuments bien dignes d'un examen attentif.

Si les châteaux de Clèves, de Moyland, de Kempen évoquaient les souvenirs de la puissante

1. D'après une correspondance du *Bien Public*.
2. D'après M. A. Besnard dans *l'Architecture*.

féodalité, les églises de Calcar, de Xanten, d'Emmerich, d'Hochelten, de Kempen, celle d'Essen surtout, offraient à l'archéologue et à l'artiste d'incomparables sujets d'étude.

Leur structure architecturale affecte des formes particulières à la région et dont le développement successif met parfois à l'épreuve la sagacité des antiquaires ; leur mobilier mérite à bon droit d'être examiné et imité par nos artistes, car autels, tombeaux, jubés, stalles, luminaires, etc. sont demeurés tels que les avait créés l'art du moyen âge ; mais ce qui laisse surtout d'ineffaçables souvenirs, c'est la richesse des « trésors » — le mot est vrai dans toutes ses acceptions — que conservent les sacristies et qui demeurent comme les témoins muets de la piété des générations passées, de leur bon goût artistique et de leur habileté technique.

Le rendez-vous des *Gildemannen* avait été fixé à Nimègue dans la journée du lundi 2 septembre. La caravane, où prêtres et législateurs, archéologues et artistes, hommes d'âge et jeunes gens, se trouvent amicalement réunis, est placée sous la direction de MM. le baron Bethune de Villers, président, le chanoine Delvigne et Jules Helbig, vice-présidents, chevalier J.-B. de Ghellinck d'Elseghem, secrétaire, Joseph Casier, trésorier.

Vers le soir, les excursionnistes arrivent à Clèves, dont la situation pittoresque, sur le sommet de collines qu'encadrent de superbes forêts, offre un panorama splendide. Du balcon de l'hôtel où est installé le quartier-général, on découvre les clochers de la plupart des localités qu'on doit visiter cette semaine.

A la séance d'ouverture, le président, après avoir rappelé que la Gilde avait déjà parcouru cette partie de l'Allemagne en 1868, tint à constater combien, depuis lors, l'association, si modeste à ses débuts, a vu s'accroître et le nombre de ses adhérents et son influence pour la rénovation de l'art dans notre pays. Il émit, en même temps, le souhait que la Gilde sache demeurer fidèle aux principes et aux traditions que lui ont imprimés ses zélés fondateurs.

Le 3 septembre, après la messe de la Gilde, célébrée par M. le chanoine Delvigne, on étudie en détail l'église collégiale de Clèves. C'est une construction en briques, élevée au XIVe et au XVe siècle et qui porte bien les caractères spéciaux de l'architecture du pays. Deux grandes tours, assises aux côtés de la façade, annoncent l'ancienne collégiale.

Comme mobilier, les tombes des ducs de Clèves, dont l'une, couverte de lames de cuivre, est fort remarquable ; un tabernacle sculpté et un reposoir aux reliques, décorent le mur nord du sanctuaire ; des *sedilia* ou sièges pour les officiants, en bois finement taillé.

Deux rétables, portant la *main d'Anvers*, se trouvent dans les chapelles ; l'un d'eux accuse déjà l'influence de la Renaissance païenne. Des vestiges de fresques, diverses statues et tableaux, quelques objets d'orfèvrerie complètent la série des œuvres anciennes que l'église a conservées.

En effet, le « modernisme » a sévi ici, dans les premières années du XIXe siècle, d'une manière déplorable. L'histoire locale a gardé le souvenir des rétables, dont les statues qualifiées alors de « poupées » alimentèrent pendant plusieurs années le poêle de la sacristie, non moins que des manuscrits, des ornements sacerdotaux, même des pierres tombales brocantés, vers la même époque, à des juifs hollandais !

Serait-ce par suite d'une réaction exagérée contre ces anciens abus que les archéologues rencontrent parfois un accueil peu gracieux à la sacristie de Clèves ?

De Clèves à Calcar, voyage en pataches, comme il sied à des admirateurs du « bon vieux temps ».

On traverse les superbes allées du beau domaine de Moyland, — un nom qui ne ment pas, — dont le propriétaire, M. le baron van Steengracht, a gracieusement autorisé la visite. Moyland est un vaste château, construit au XIVe siècle, mais qui a été victime, passé un demi-siècle, d'une restauration trop radicale. De riches collections de tableaux et de porcelaines décorent les vastes appartements où l'on est quelque peu étonné de trouver le fauteuil de Voltaire qui reçut jadis ici l'hospitalité de son royal ami, Frédéric II de Prusse.

Grâce à l'éloignement des voies ferrées, la petite ville de Calcar a gardé un aspect moyenâgeux bien fait pour plaire aux archéologues. Elle a gardé aussi, dans l'église paroissiale, une série incomparable d'anciens rétables d'autel, exécutés par une pléiade d'artistes qui taillaient le bois avec une patience et une habileté non égalées depuis et que l'on désigne habituellement sous le nom d' « école de Calcar ».

Impossible d'en parler ici avec la compétence requise. Disons seulement que le maître-autel renferme plus de 200 statuettes, qui représentent avec un fini merveilleux les scènes de la Passion. Vingt panneaux, peints par Jean Joest, surnommé « Jean de Calcar », forment les volets de cet autel ; l'habileté du dessin et de la composition, l'énergique sentiment des expressions, la vigueur et l'harmonie du coloris font ranger ces tableaux parmi les meilleures œuvres picturales du commencement du XVIe siècle.

Six autres rétables sculptés et munis de volets peints, forment comme une couronne autour du grandiose maître-autel. Ce trésor artistique ne

représente cependant qu'une partie des richesses que Calcar possédait jadis. Ici aussi on mutila les chefs-d'œuvre anciens, ou on les vendit à l'encan. Un de ces rétables se trouve aujourd'hui, nous dit-on, au musée d'Anvers.

L'église possède encore maints objets intéressants, notamment un lustre colossal, qui est suspendu au milieu de la nef, représentant l'arbre de Jessé. A la sacristie se trouvent une série d'objets d'orfèvrerie et d'ornements sacerdotaux, contemporains des anciens rétables. La tour renferme plusieurs cloches anciennes.

L'Hôtel de ville de Calcar est une construction en briques du XVe siècle, fort simple, mais grandiose d'aspect et admirablement située sur la grand'place.

Les membres de la Gilde y tinrent une séance qui fut naturellement consacrée, tout d'abord, à l'examen raisonné des œuvres d'art visitées pendant cette journée. M. le chanoine Delvigne y présenta une remarquable étude sur les divers modes d'éclairage adoptés dans les églises, depuis l'humble lampe des catacombes jusqu'aux scintillantes ampoules d'Édison, qui commencent à pénétrer dans nos sanctuaires.

Congrès eucharistique d'Angers. — Une innovation du Congrès d'Angers a été la section d'art et d'archéologie religieuse. Cette section a attiré de nombreuses sympathies.

Pour cette section, plusieurs hommes d'une réelle compétence sont venus à Angers. Parmi les questions qui firent l'objet des discussions, l'une est ainsi formulée: « Quels objets artistiques se rapportent au culte du Saint-Sacrement ? Tabernacles... crosses et colombes eucharistiques... dais de l'autel et de procession... ciboires... calices... ostensoirs, etc. »

On s'y est posé aussi une question pratique : « N'y aurait-il pas lieu d'établir, à Angers, une école d'art religieux comme celle de Saint-Luc à Bruxelles, à Gand et à Liége ? » Cette question a été résolue dans un sens affirmatif. Nous sommes heureux d'enregistrer ce nouvel hommage rendu à l'initiative d'une œuvre que nous apprécions si hautement.

Gilde de Saint-Bernulphe de Hollande. — L'excursion annuelle a eu lieu dans le courant du mois de juillet. Les membres de la Gilde s'étaient donné rendez-vous à Bonn, où ils furent pilotés durant la première journée par le professeur Paul Clemen. Ils y visitèrent l'église dédiée à S. Florent. C'est une basilique de style roman sur plan en croix latine, comportant deux chœurs et cinq tours, dont une sur l'intersection du transept. A noter le Chemin de la Croix datant de 1150 environ ; le monument a été restauré d'une façon satisfaisante ; les vitraux des collatéraux sont d'un bon style.

La Société s'est rendue, ensuite, en voiture à Schwarzrheindorf, situé en face de Bonn sur l'autre rive du Rhin, pour y visiter l'importante église St-Georges ; elle fut consacrée en l'an 1151 et fut construite sur plan en croix grecque, mais subit de 1151 à 1171 de notables modifications du côté de la façade ouest. Cette église est remarquable surtout par ses fresques. Le même jour la Gilde se rendit à Maria-Laach.

Le lendemain à 7 h. ½ fut dite, par le Rév. doyen Eppinck de Deventer, la messe à la mémoire des membres défunts. A 9 h. ¼, il fut donné aux excursionnistes d'entendre la messe en chant grégorien dans l'église conventuelle des RR. PP. Bénédictins ; ils garderont longtemps le souvenir de cette cérémonie émotionnante.

L'église bénédictine fut fondée en 1093 par le comte Henri II et achevée en 1156. C'est une basilique à deux chœurs, comportant six tours. Dans le chœur ouest se trouve le sarcophage du fondateur de l'abbaye et devant l'abside, un petit Chemin de la Croix, véritable joyau de sculpture monumentale et d'architecture romane.

De là l'on se rendit à Andernach à travers la ravissante vallée du Bröhl.

L'église paroissiale de cette ville est une basilique sans transept, avec galeries sur les collatéraux et ayant quatre tours ; à remarquer les fonts baptismaux en pierre datant du XIIe s., et un St-Sépulcre du XVe siècle. A Oberwesel, non loin d'Andernach, on visita la simple mais belle église N.-D., bénie en 1331. On y voit un bel autel contemporain de la construction de l'église, orné de multiples statuettes polychromées représentant des personnages de l'ancien et du nouveau testament, ainsi qu'un magnifique jubé du XIVe siècle. On y conserve également une partie du vieux Chemin de la Croix, ainsi que deux belles statues de la Ste Vierge du XIVe siècle.

Le programme officiel de l'excursion était ici épuisé. Cependant la plupart des membres de la Gilde poussèrent jusqu'à la ville voisine de Kidrich pour y visiter la remarquable église si bien remise en état, grâce aux largesses de Lord Sutton. On y rencontre de remarquables autels, une chaire de vérité du XVe siècle et les stalles du chœur. Mais ce qui frappe surtout, ce sont les bancs destinés aux fidèles ; ces bancs sont uniques dans leur genre par la sculpture et la

polychromie primitive. Ils furent exécutés en 1510 par Erhart Salckener, d'Abensperck en Bavière, résidant à Ganoderheim.

En somme et grâce à l'intelligente direction du Rév. doyen et du secrétaire de la Gilde St-Bernulphe, cette excursion marquera parmi les plus importantes et les plus instructives que la Société ait faites (1).

Gilde de St-Luc et St-Joseph de Gand (1896-1901). — L'anniversaire de cette modeste société d'artistes amateurs d'archéologie et d'art contient une notice de M. J. Coomans, architecte de la ville d'Ypres, sur la collégiale de St-Martin de cette ville.

L'auteur y a joint des reproductions photographiques singulièrement intéressantes des curieux cloîtres de l'ancienne collégiale, devenue maintenant cathédrale. Le cloître, ci-devant occupé par les sœurs Clarisses, était resté 60 ans dérobé à tous les regards ; depuis peu de temps accessible, il va être restauré par M. Coomans, et comprend des parties du XIIIe et d'autres du XVe siècle.

Profitons de l'occasion pour noter ici une rénovation architecturale due à M. Coomans. On sait quelle multitude de beaux pignons en bois agrémentaient jadis les rues pittoresques de la ville d'Ypres ; on n'en garde guère d'autres souvenirs que la riche collection de dessins conservés au musée de la ville et dus à un artiste du commencement du siècle dernier. M. Coomans vient d'édifier sur le nouveau boulevard à Ypres trois pignons anciens, d'après la forme traditionnelle locale ; ils sont toute une révélation pour le public et un signal pour les amateurs d'art de bon aloi.

L. C.

Commission royale des Monuments de Belgique. — Le collège a tenu, en octobre, l'assemblée générale qu'il a annuellement avec ses correspondants.

M. Lagasse de Locht, directeur des bâtiments civils, président de la Commission, avait à ses côtés au bureau MM. le Ministre de la Justice, de Montpellier, gouverneur de la province de Namur, de Kerckhove d'Exaerde, gouverneur de la Flandre orientale, le comte d'Ursel, gouverneur de la Flandre occidentale, Becco, secrétaire général du ministre de l'agriculture, Helbig, vice-président, etc., Massaux, secrétaire de la commission.

La séance est ouverte par une allocution de M. Van den Heuvel, qui assure la Commission des Monuments de la reconnaissance et des sympathies du gouvernement.

On a entendu le rapport du secrétaire sur les travaux de la Commission.

M. Massaux rend hommage à la mémoire de MM. A. De Vriendt et Van Ysendyck, que la Commission a perdus cette année, et à celle de M. le docteur Lambert, de Bouillon, qui était membre correspondant. Il caractérise, par les chiffres suivants, l'activité de la Commission : celle-ci a tenu 49 réunions, fait 110 inspections d'édifices et donné son avis sur 1200 affaires ; elle a eu de nombreuses conférences avec des artistes et des délégués d'administrations publiques. Le secrétaire entre ensuite dans le détail des travaux de la Commission, indique ses préoccupations en matière de restauration et présente, à propos de celle-ci, diverses considérations.

Les rapports faits au nom des Comités provinciaux ont suivi. Ont lu ces rapports : M. l'abbé Van Caster, de Malines, remplaçant M. Donnet, pour Anvers ; M. l'architecte provincial Dumortier, pour le Brabant ; M. Van Ruymbeke, bourgmestre d'Oedelem, pour la Flandre occidentale ; M. De Ceuleneer, professeur à l'Université de Gand, pour la Flandre orientale ; M. l'architecte-ingénieur Hubert, de Mons, pour le Hainaut ; M. Lohest, pour Liége; M. l'abbé Daniels, archéologue à Zolder, pour le Limbourg ; M. Tandel, commissaire d'arrondissement à Arlon, pour le Luxembourg ; M. l'architecte provincial Boveroulle, pour Namur.

Une discussion sur deux questions d'art devait avoir lieu, d'après le programme : la première question était celle du rôle légitime des formes de structure simulée dans l'aspect des monuments ; la seconde était ainsi formulée : « Qu'enseignent les découvertes de peintures murales faites dans les monuments de la Belgique ? »

Sur la première question, il ne s'est trouvé personne pour prendre la parole. Nous nous permettons de signaler une étude développée sur ce sujet, contenu dans un récent ouvrage du secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien* (1).

Sur la seconde, M. l'abbé Van Caster a reproduit l'opinion qu'il avait déjà soutenue, dans une polémique, contre M. Helbig, à savoir qu'aucune décoration picturale n'a été exécutée, dans une grande église belge, selon un plan d'ensemble; la cause en est, ou que ces monuments étaient trop vastes, ou que l'édifice était construit en plusieurs

1 [illegible]

1 L. Cloquet [illegible], t. V, pp. [illegible]

fois, au cours de plusieurs siècles ; l'église étant construite sur des plans successifs, comment eût-elle pu être polychromée selon le plan d'ensemble d'un architecte ?

M. l'abbé Daniels a cité, à l'encontre de cette opinion, l'exemple de l'église de Neeroeteren (Limbourg). Il a fait observer qu'une décoration d'ensemble selon un plan uniforme pouvait toujours avoir eu lieu après l'achèvement de l'église et être ainsi plus ou moins contemporaine de l'église.

M. le chanoine Sosson signale la polychromie de l'église de Bourcy (Luxembourg) : c'est une polychromie faite selon un plan uniforme ; le sujet en est le VIe livre de l'Apocalypse.

— Si on trouve çà et là des polychromies dans des églises, ce n'est pas une raison pour polychromer tous les édifices religieux de Belgique, dit M. l'architecte Bordiau.

Plusieurs observations de détail sont encore présentées. On décide de laisser la question à l'ordre du jour de la réunion de l'an prochain, où elle fera sans doute l'objet d'une plus ample discussion.

La séance se termine par la lecture de plusieurs passages d'un travail envoyé par M. le baron Béthune, député permanent de la Flandre occidentale, et qui traite de la technique du vitrail. Ce travail nous paraît tout à fait remarquable. Nous comptons y revenir quand le compte rendu officiel de la séance nous aura permis d'en prendre connaissance à tête reposée.

Le Congrès archéologique de Tongres. — Les congressistes, conduits par M. le chevalier Oscar Schaetzen, vice-président du Congrès, ont fait une excursion à Maestricht. Après avoir été reçus à l'hôtel de ville par les autorités, les congressistes ont visité les principaux monuments de la ville.

Les sections ont abordé leur ordre du jour.

A la 1re section (études préhistoriques), M. Foudrignier discute longuement les vues émises au sujet des bas-reliefs de la Gaule-Belgique représentant des scènes de métiers; MM. Comhaire et Bertrand ont traité de la détermination de la verrerie franque.

A la 2e section (histoire), M. Arendt parle de la restauration des monuments et ruines historiques ; M. le président de Ghellinck lit une étude iconographique de M. Germain de Maidy sur la Vierge Marie et le Serpent, qu'on trouvera reproduit sous notre rubrique « *Mélanges* ».

Sur la proposition de M. le chevalier Schaetzen, l'assemblée émet le vœu de voir restaurer complètement l'église de Notre-Dame de Tongres.

M. le Dr Jorissenne caractérise l'architecture wallonne du XVIe siècle.

M. Gielen expose quelques idées sur la restauration des peintures murales.

M. Jos. Hubert montre comment on peut reconstituer les porches du transept de l'église Sainte-Waudru de Mons, d'après les données fournies par le monument lui-même.

A la 3e section (Archéologie et architecture), M. Mathieu traite des monographies communales. La question de la rectification des armoiries communales amène une longue discussion entre MM. l'abbé Daniels, Gielen, De Pauw, chevalier de Borman, Mathieu et le comte de Renesse. M. l'abbé Nouwen fait une intéressante causerie sur les préparatifs de la première croisade. M. Donnet fait ressortir le rôle de la papauté dans l'organisation de la croisade.

Des excursions ont eu lieu aux environs de Tongres : ruines de Colmont, tumuli, fouilles à Coninxheim, etc.

Un grand nombre de congressistes ont visité les enceintes de Tongres et un tumulus ouvert à leur intention. Ils ont assisté à une fouille intéressante dans un champ de Koninxheim. Cette fouille a donné un résultat aussi important qu'inattendu. Après avoir déterré une quantité d'objets ordinaires, on est tombé sur un tombeau de femme, renfermant une quantité d'objets en bronze émaillé de toute beauté, un petit miroir circulaire, etc. Cette trouvaille a été une surprise agréable pour les excursionnistes.

La 1re section seule a continué mercredi son travail.

M. Foudrignier a parlé des découvertes de l'âge du bronze faites en Belgique, et M. Montelius, un Suédois, a présenté quelques observations à ce sujet. M. L. Bertrand a parlé de l'homme préhistorique, M. Arendt, de l'utilité des collections privées.

M. Guignard s'est occupé de l'analogie qui existe entre les tumuli de Belgique et ceux de France, au point de vue de l'âge de la pierre et de l'âge du bronze.

L'assemblée générale de clôture s'est tenue au palais de justice. Au bureau, MM. le comte de Hemricourt de Grünne, président; Osc. Schaetzen Montélius et Huybrechts.

On a entendu des rapports intéressants de MM. Ubrix, Mathieu, abbé Remy, et Libot. Puis on a déclaré que le prochain Congrès se tiendrait à Bruges.

M. le comte de Grünne a prononcé ensuite, au milieu d'applaudissements enthousiastes, le discours de clôture.

mine le *Château des sept tours*, l'ancien *Cyclobion*, élevé par les Musulmans. Ces murs ont résisté jusqu'ici, mais il est temps qu'on les sauve!

Emporté par son enthousiasme en présence des églises byzantines, M. Soil y voit le type possible d'une rénovation de notre art du XXe siècle, exprimant après M. Gosset une opinion que nous avons combattue dans ces colonnes (1).

Sainte-Sophie est trop connue pour que nous nous y arrêtions, sinon pour signaler les belles vues, intérieure et extérieure, qu'en donne notre voyageur ; celle de l'esonarthex sera une nouveauté pour bien des lecteurs. Sainte-Sophie est le chef-d'œuvre de l'art byzantin, d'un art en formation depuis deux siècles. Des débuts (commencement du IVe siècle), Constantinople garde les églises de St-Jean Stoudios, de St-Théodore de Tyrone, des SSts-Serge et Bacchus; les deux premières, transformées en mosquées, sont fortement remaniées. La troisième est connue sous le nom de petite Ste-Sophie. Carrée à l'extérieur (34 m. sur 30), elle est à l'intérieur octogonale, comme St-Vital de Ravenne, à quatre pans plats, à quatre autres munis d'absidioles ; l'une, allongée, forme le chœur ; huit pendentifs supportent le tambour portant la coupole, qui est surbaissée, à côtes saillantes.

Après Saint-Serge vient Sainte-Sophie, après celle-ci, Sainte-Irène, construite par Justinien et restaurée au VIIIe siècle; simple d'allure, de forme basilicale allongée, elle offre une coupole surbaissée sur un tambour rond.

L'église de la Mère de Dieu, la *Theotocos*, date du Xe siècle ; celle du Pantocrator fut élevée en 1124 ; celle de la Panmacharistos fut fondée au XIIe siècle. L'église du Christ, fondée par Justinien, fut reconstruite à la fin du XIe siècle ; précédée d'un double narthex, bâtie sur plan carré, sa coupole porte sur un tambour ; elle a un chœur circulaire en saillie sur la façade orientale.

Quant aux mosquées musulmanes, elles reproduisent un type constant. La grande coupole centrale est contrebutée par des demi-coupoles secondaires, supportées à leur tour par des demi-coupoles basses,et enveloppées d'annexes couvertes d'une série de petites coupoles. La mosquée est précédée de l'atrium ou portique, au centre duquel s'élève la fontaine aux ablutions ; d'autres lavabos sont établis sur les flancs de l'édifice. Deux, quatre, six minarets à balcons flanquent l'édifice, qu'entourent des écoles, des hôpitaux, les demeures de prêtres et des cimetières. C'est le système de Ste-Sophie développé d'une manière complète. Énumérons les principales mosquées érigées par les Musulmans, par ordre de date.

Daoud pacha Djami (mosquée) date de 1482 ; *Eyoub Djami*, construite par Mahomet le Conquérant en 1460, est interdite aux Chrétiens. *Mahmoud Pacha Djami* (XVe), avec la *Bajazidié* (mosquée de Bajazet), sont surtout remarquables. La dernière dessine en plan un carré, au centre duquel quatre piliers massifs portent, par l'intermédiaire d'autant d'arcs, la coupole, sur tambour ; sur deux côtés s'appuyent des demi-coupoles comme à Ste-Sophie ; sur les deux autres règnent des bas-côtés couverts de petites coupoles ; un atrium précède l'édifice.

La *Shah Zadé Djami*, élevée en 1543 par Soliman, représente le type complet : coupole centrale épaulée par quatre demi-coupoles, soutenues elles-mêmes par 3 demi-coupoles plus petites, le tout inscrit dans un carré ; portiques ogivaux, minaret élégant, décor délicat.

Suléïmanié, mosquée de Soliman le Magnifique, bâtie de 1550 à 1566 par le célèbre architecte Sinan, est la reine des mosquées de Stamboul. La coupole centrale, de 26 m. de diamètre, élancée, s'appuie sur deux coupoles garnies de trois absidioles et aux quatre angles se dressent quatre grandes coupoles, sans préjudice des petites. L'ensemble mesure 69 mètres sur 63. Ici apparaissent les stalactites.

L'*Ahmédié*, ou mosquée d'Achmet, brûlée en 1610, est à quatre demi-coupoles appuyant le dôme central ; ses six minarets font sa gloire ; elle mesure 72 mètres sur 64 ; elle a deux galeries d'étage.

Nous passons sur les autres. M. Soil décrit encore les *Turbés* (tombeaux), les fontaines et les autres monuments de l'époque ottomane, et passe à la ville moderne.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 444.

DÉFORMATION D'UNE LÉGENDE DE SAINTE GENEVIÈVE, par H. Jouy (Ext. du *Bull. de la conf. d'hist. et d'arch. de Meaux*, 1901).

Examinant un bas-relief ancien, M. le chanoine Jouy étudie l'iconographie de la patronne de Paris, abusivement représentée sous les traits d'une bergère à partir du XIVe siècle et surtout depuis le poème de Pierre du Pont, surnommé l'aveugle de Bruges. Les poètes et non les historiens, ni même les artistes sérieusement documentés, ont travesti en pastourelle la libératrice de la France. Sa plus ancienne image connue est la statue du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois : tête voilée, un cierge dans la main droite, un livre dans la main gauche, un diable sous les

Intérieur de la Basilique de Sainte-Sophie à Constantinople.

pieds (XIIIe s.). La bougie éteinte par le vent ou par le diable, rallumée miraculeusement, est sa caractéristique la plus précise, à laquelle on

peut ajouter les clés. La courte mais substantielle notice de M. Jouy, d'une sérieuse érudition, est un modèle d'étude iconographique.

L. C.

L'ARCHÉOLOGIE DU MOYEN AGE EN FRANCE, par M. Anthyme SAINT-PAUL (Extrait du *Compte rendu des travaux du Congrès bibliographique international* de 1898).

Nous devons signaler (il n'est jamais trop tard pour bien faire) une notice ancienne déjà, très brève, mais trop importante pour n'être pas notée dans notre recueil.

Au Congrès scientifique de Bruxelles, feu de Marsy avait donné un rapport substantiel du mouvement des études d'archéologie religieuse en France, de 1891 à 1894. De son côté, M. A. S.-P. reprend le mouvement de l'archéologie médiévale durant la période décennale brillante qui finit en 1898.

Parmi les périodiques, il fait à la *Revue de l'Art chrétien* l'honneur de la citer en tête, avec le *Bulletin monumental*. A côté de ces deux revues viennent se placer l'*Ami des monuments français* de M. Ch. Normand, le *Bulletin archéologique* et la *Revue archéologique* de Jules Quicherat. Puis viennent le *Moyen Age*, l'*Archéologie*, la *Correspondance historique et archéologique ;* les *Notes d'art et d'archéologie* de la Société de Saint-Jean. Parmi les grandes publications illustrées non périodiques, il faut mettre hors ligne : le *Dictionnaire de la France* de M. Joanne et la *France artistique et monumentale* de M. Havard.

Les sociétés provinciales ont apporté leur contingent considérable.

La série des monographies est surtout remarquable ; nous les avons annoncées avec soin au fur et à mesure de leur apparition.

D'une manière plus spéciale, l'art médiéval a été étudié par MM. Gonse, Muntz, Palustre, de Lasteyrie, Rupin, de Farcy, par Mgr Barbier de Montault et par les brillants élèves de l'École des Chartes : G. Durand, de Cessac, Lefebvre-Pontalis, Virey, Enlart, Join-Lambert, Thiollier, de Crèvecœur, Royet. Il faut encore citer Corroyer, Brutails, Berthelé, Demaison, L. Régnier, le Dr Coutan, l'abbé Bouxin, l'abbé Dumaine, Mortet, E. Lambin, etc., et surtout ne pas oublier M. Anthyme Saint-Paul lui-même, l'éminent auteur de tant d'études approfondies, que résume son bel ouvrage la *France monumentale*.

L. C.

LA BASILIQUE DE SAINT-REMI A REIMS, par A. GOSSET. In-4° de 90 pp. et 40 pl. — Paris, Librairies réunies, 1900.

M. Gosset peut être considéré comme un des plus méritants parmi les citoyens de la noble cité rémoise. Auteur de nombreux travaux d'érudition et d'importantes conceptions architecturales, notamment de l'église votive de Ste-Clotilde, il a consacré aux deux grandes églises de Reims des monographies de premier ordre. Nous avons jadis fait connaître sa très belle description de la cathédrale ; nous saluons à présent l'apparition d'un autre ouvrage naguère annoncé à nos lecteurs.

L'église de St-Remi, telle qu'elle existe, est celle que reconstruisit l'évêque Thierry, sacré en 1034, et que le pape Léon IX consacra en 1049. La façade principale, comme le remarque l'auteur, n'est pas le monumental frontispice qui conviendrait à la vaste et vénérable basilique. Les façades latérales sont fort modestes, mais par contre très instructives ; on y peut suivre les transformations de l'église romane et l'évolution architecturale depuis la basilique aux murs épais et lisses jusqu'aux claires-voies du XIVe siècle et aux floraisons flamboyantes du XVe ;

c'est tout un exposé de l'histoire de l'architecture durant cinq siècles. Ce qui distingue surtout St-Remi, c'est la magnifique abside élevée en 1170 et sa belle claire-voie malheureusement rompue par des piliers-butants, surajoutés et disproportionnés. Elle est contournée par de curieuses absidioles sur plan circulaire; M. G. fait clairement saisir l'habileté du constructeur, qui a résolu d'une manière si particulière une difficulté nouvelle et préparé d'autres solutions aux constructeurs des cathédrales de Paris, de Bourges, du Mans et de Tolède. On reconstruisit à la même époque les voûtes du transept et l'on rebâtit deux travées de la nef à la place du narthex. Le triforium de St-Remi, d'un effet si saisissant, est un des chefs-d'œuvre de l'école champenoise. On trouvera dans l'ouvrage la reproduction et le commentaire iconographique du curieux pavement de la chapelle St-Éloy, ainsi que des fameuses tapisseries données en 1531 par Robert de Lenoncourt.

Les planches de cet ouvrage n'ont pas toutes l'élégance de celles de la cathédrale ; elles sont du moins claires et singulièrement instructives.

L. C.

LA RECONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE VINÇA 1734-1769. (Brochure extraite de la *Revue d'hist. et d'archéol. du Roussillon.*)

M. J. Sarrète fait, d'après des documents d'archives, le récit, plus intéressant au point de vue épisodique et local qu'au point de vue de l'art et de l'archéologie, des curieuses péripéties qui ont marqué la reconstruction de cette église.

L. C.

LES SÉPULTURES ANTIQUES DU PAYS NANTAIS, L'AGE DE L'ÉGLISE DE DEAS A SAINT-PHILIBERT DE GRANDLIEU, par L. MAITRE. (Brochure extraite du *Bulletin archéologique*, 1900. Paris, Imprimerie nat.)

Les plus anciens tombeaux chrétiens en Gaule sont, comme on sait, des coffres rectangulaires en pierre ; le plus souvent ceux du Midi sont richement sculptés. Le cercueil en pierre est de règle jusqu'à l'an Mille ; plus tard il est réservé aux personnages ; les simples fidèles se contentent du cercueil en bois. Les anciens sarcophages païens et chrétiens, identiques de forme, se reconnaissent à l'orientation de ces derniers ; les premiers, aux vases à parfums déposés auprès des corps. Telles sont les généralités de cette étude, que feu Ed. Le Blant a traitée à fond pour la Gaule, et que M. Maître reprend pour la contrée nantaise. Il signale les emplacements des anciens cimetières étudie la matière, la forme et la décoration des sarcophages. L'ensemble des observations qu'il consigne accuse une population dense groupée autour de ses églises dès les temps mérovingiens. Mais on est loin de pouvoir préciser l'ordre chronologique des vestiges recueillis, ou tirer des déductions historiques positives de cette étude encore pleine de mystères.

Nous avons rendu compte antérieurement de la notice consacrée par M. Maître à l'église de Grandlieu [1].

VIEUX COINS EN FLANDRE, par A. HEINS. 3e livr. de 40 pl. petit in-folio. Gand, Heins, 1901. Prix : 24 fr.

Sous la préoccupation archéologique qui domine présentement le monde des lettrés, une enquête spontanée s'est ouverte de toutes parts au sujet des vestiges de l'ancien art monumental. Nous disions récemment ce que MM. Thiollier ont fait en Auvergne d'une manière accomplie, qui ne laisse plus rien à faire après eux. En Flandre, ce travail s'opère d'une façon plus décousue, mais se poursuit néanmoins avec succès. Le baron Bethune a commencé dans la *Revue de l'Art chrétien* une série de monographies d'églises romanes de la Flandre occidentale. Depuis longtemps MM. Van Houck et Langerock, dans leur excellente publication : *Anciennes constructions de Flandre*, M. Mommens dans ses *Croquis d'Architecture*, M. Laureys, dans son petit recueil: *La Belgique au moyen âge*, M. Van Assche dans quelques belles monographies très connues, la *Gilde de St-Thomas et St-Luc* dans ses *Bulletins* si documentés, d'autres encore ont levé les plans des principales églises rurales de la Flandre orientale et donné des notices de leur histoire. Ces monographies, souvent très étudiées, sont loin de former encore un ensemble. M. P. Bergmans dans une élégante préface qu'il a écrite pour le recueil de M. Heins apprécie de façon trop peu indulgente ces relevés, généralement excellents, qui valent pour l'étude ce que les croquis pittoresques valent pour l'agrément et la vulgarisation.

En attendant qu'on en complète la collection, M. A. Heins nous rend un grand service en entreprenant le relevé pittoresque des vieilles constructions de la Flandre orientale, relevé un peu superficiel, mais général et systématique. Après avoir crayonné les *Vieux coins de Gand*, il illustre les *Vieux coins de la province*. Ses planches lithographiées de chic nous donnent

1. *Revue de l'Art chrétien*, Année 1901, p. 318.

des croquis légers, mais savoureux, des silhouettes sommaires, mais bien senties, des impressions justes et vives. Il parcourt le pays et ses recoins en de gaies promenades, auxquelles on serait heureux d'avoir le temps de prendre part ; rien n'échappe à son œil d'artiste, et son alerte crayon relève tout ce qui mérite de ne pas tomber dans l'oubli. Là où tant d'autres sont passés en aveugles, il découvre quelque charmant morceau: un chevet de chapelle gothique, une tour romane, une poterne de manoir, une charmille de vieux parc, un reste de donjon, un vieux pilori, un banc de justice, un châtaignier géant, un tilleul séculaire, une ruine de prieuré, une porte monumentale de vieille auberge. Surtout il nous apporte les croquis d'une multitude de jolies églises flamandes, et l'on ne se figure pas combien on y retrouve de restes de l'époque romane ; combien surtout, de ces jolies tours caractéristiques de la région émergeant de la croisée du transept, passant d'une souche carrée à une lanterne octogonale à l'aide de gracieux amortissements en demi-pyramide, et s'ajourant d'élégantes baies géminées.

L. C.

LE MOBILIER D'ART DU VAL-DIEU, par M. l'abbé DESVAUX. Broch. Veaux, Mortagne, 1901.

Quand il était curé de la paroisse où se trouve le Val-Dieu, M. l'abbé Desvaux s'est attaché à l'étude du monastère, de ses ruines, de son passé, et il a amassé les matériaux d'une histoire, que, nous l'espérons, Dieu lui donnera le temps d'écrire. En attendant il publie des notices fragmentaires. Nous en annoncions une, dans notre dernière livraison (p. 435). Sous le même titre, depuis, il a fourni une réponse à des demandes de renseignements de M. Tournoüer, en offrant des détails sur le mobilier d'art de ce monastère.

L. C.

ROGER VAN DER WEYDEN & LES « YMAGIERS » DE TOURNAI, par L. MAETERLINCK. Broch. extraite du t. LX des *Mémoires couronnés par l'Académie royale de Belgique*, 1900.

Jean Van Eyck apparaît à l'aube de la peinture flamande, avec son frère Hubert, comme le maître incontesté de l'école flamande ; cependant un peintre reste indépendant de ce génial artiste, c'est le fameux Roger de la Pasture, pour employer son nom d'origine. Si le premier fut le peintre attitré des princes, le second fut celui du peuple croyant et souffrant ; son art est dramatique ; ses personnages sont remués par la joie et la douleur en même temps qu'ils sont profondément pieux. D'où tient-il des principes d'art si absolus ?

L'origine tournaisienne de Roger, qu'on a tant contestée, commence à être universellement reconnue. Après A. Pinchart et Monseigneur Dehaisnes, avec feu le baron de Lagrange, nous avons montré, comme vient l'attester M. Maeterlinck, le rôle et l'importance de l'art sculptural tournaisien dans cette renaissance anticipée reconnue par L. Courajod. Après avoir résumé le résultat de nos recherches sur les anciens ateliers tournaisiens et sur le vaste débouché de leurs produits (1), le distingué conservateur du Musée de peinture de Gand en tire une déduction des plus intéressantes.

M. A. Philippi avait fait naguère cette remarque curieuse :

« L'art de Roger Van der Weyden nous rappelle qu'il y avait à Tournai d'excellents sculpteurs » (2) ; M. E. Baes reconnaît de son côté, que Roger doit être influencé par l'art sculptural de Tournai « si intimement lié à la peinture ».

M. Maeterlinck pousse plus loin cette importante observation. Examinant la plus ancienne œuvre connue du maître tournaisien, le petit retable de Miraflorès, actuellement au musée de Berlin (n° 534), il en dégage des traits d'analogie avec les sculptures contemporaines de l'école de Tournai, et il constate que d'autres œuvres du peintre présentent un caractère sculptural ; il en est qui produisent l'effet d'un bas-relief superbement polychromé. Les compositions sont resserrées et symétriques, on y retrouve souvent les deux anges soulevant une draperie si caractéristiques des bas-reliefs votifs de Tournai.

L. C.

HISTOIRE DE NOTRE-DAME DU DÉSERT, par M. A. J. DEVOISINS. Gr. in-8°, illustré, 220 pp. — Paris, Lechevalier, 1901.

Les curés de campagne, par une entente tacite, rassemblent pour une grande part, mais trop lentement à notre gré, la précieuse collection des monographies paroissiales de France, tâche qui leur est naturellement dévolue et réservée : à côté d'eux, les médecins, en leur qualité de lettrés parfois trop riches de loisirs, sont bien placés pour y collaborer. C'est toujours une belle et bonne œuvre, de sauver de l'oubli les souvenirs du passé ; quand on n'a pas la bonne fortune

1. V. De Lagrange et Cloquet, *Études sur l'Art de Tournai*.
2. A. Philippi, *Die Kunst in den XV. und XVI. Jahrhunderten in Deutschland und in den Niederlanden*. Leipzig, 1898.

d'exhumer du sol des vestiges archéologiques et des vieux parchemins, des révélations historiques, encore peut-on appliquer son talent à vulgariser les données de l'histoire locale, à faire revivre les traditions, à perpétuer dans le peuple l'amour des ancêtres, le culte des saints locaux, les poétiques et pieuses histoires. C'est à quoi s'est appliqué le Dr Devoisins, sans prétentions scientifiques, mais non sans préparation historique et sans talent littéraire.

Il recherche les traces de la civilisation antique dans le pays des Aulerques où les Romains ont exploité le fer, et les souvenirs des premiers chrétiens dans cette petite Thébaïde sanctifiée par Melonius, le futur évêque de Reims. Il décrit la crypte de N.-D. du Désert, cet hypogée en forme de croix recroisettée, qui ne serait, selon M. le chanoine Porée, qu'une cave à vin, mais qui abrita les reliques de sainte Suzanne. Il raconte la vie et retrace le culte de cette vierge martyre, une des huit que l'Église honore sous le même nom. Il raconte la légende du grand chêne et résume l'existence au Désert de Fulbert, l'ancien évêque d'Evreux et le futur évêque de Reims. Puis il fait l'historique de la fondation du prieuré de N.-D. du Désert, et de celle de l'abbaye de la Chaise-Dieu et de l'abbaye de N.-D. de Lyre; il poursuit enfin l'histoire de N.-D. du Désert.

C'est par de tels livres, où l'érudition sérieuse est rehaussée par le charme littéraire, qu'il est désirable de voir remplacer tant de pieux libelles d'une naïveté inepte et désespérante.

L. C.

TRAITÉ D'ARCHITECTURE, tome V (esthétique, composition et décoration), par L. CLOQUET, architecte, ingénieur honoraire des ponts et chaussées, professeur à l'Université de Gand. (Paris et Liége, Ch. Béranger, successeur de Baudry et Cie, édit.)

Voici un ouvrage considérable et appelé à tenir une grande place. La littérature de l'architecture ne se compose, à part le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, que d'un petit nombre de traités qui ne sont guère que des énumérations de règles empiriques et d'une foule de travaux d'importance très diverse, traitant chacun d'un point plus ou moins intéressant. Il n'existe pas d'ouvrage d'ensemble, établissant les principes de la composition architecturale, en se basant sur une doctrine. Ce n'est que dans les cours oraux que l'on peut puiser les connaissances directrices sans lesquelles l'art de l'architecte ne s'élève pas au-dessus de la routine.

M. Cloquet a voulu combler cette grande lacune. La tâche était ardue : il l'a remplie avec une hauteur de vues, une méthode, une érudition, une rigueur de logique au-dessus de tout éloge.

La première partie du tome V, qui vient de paraître, traite de l'esthétique de l'architecture. Après un premier chapitre consacré à l'analyse et à la classification des formes — établie avec une grande clarté — l'auteur aborde, dans le second, l'examen des principes d'esthétique architecturale ; il trouve ici, dans les définitions philosophiques du beau auxquelles il se rallie, la justification des conceptions rationnelles en architecture et la condamnation « de la structure « feinte qui cache l'idée vraie au lieu de l'expri- « mer, et qui supprime l'expression véritable ». Cette doctrine dominera le livre tout entier.

L'appréciation des formes, qui fait l'objet du troisième chapitre, fournit d'abord à M. Cloquet l'occasion de faire justice des subtilités par lesquelles des théoriciens ont attribué une expression propre aux lignes abstraites et de montrer l'inanité des proportions absolues. Il détermine ensuite la valeur de chaque classe de formes concrètes : formes de convenance, formes de structure réelle, de structure fictive, de structure transposée, formes symboliques, formes décoratives. Les paragraphes concernant les structures fictives, les structures transposées et les formes symboliques, sources de tant d'abus, sont d'un intérêt extrême. Un paragraphe est aussi consacré — car l'auteur suit son sujet littéralement jusqu'à l'heure où il écrit — aux structures « d'organisme imaginaire », ainsi qu'il les qualifie très exactement, c'est-à-dire à celles de cette nouvelle école, représentée notamment par M. Guimard, où domine la préoccupation de raccorder entre elles les lignes et les surfaces de telle sorte qu'à l'objet complexe, composé de parties rapportées, soit substitué un être doué de l'intégrité propre aux créatures végétales et vivantes.

Dans le quatrième chapitre, les appréciations du précédent sont appliquées à des exemples connus : au temple égyptien, au temple grec, à la porte grecque, aux chapiteaux, aux nervures et arcs de décharge, etc.

Le cinquième est rempli par l'exposé des théories actuelles de l'architecture et, parmi elles, celle professée par M. L. A. Boileau, la théorie « des formes construites », basée sur l'axiome paradoxal que « l'appropriation de la forme à un but exclusivement utile a d'autant moins de rapport avec l'art qu'elle est plus parfaite ». Une large place est consacrée à discuter, avec une modération exemplaire, cette doctrine qui nous apparaît presque comme une énormité, antithèse de celle des formes rationnelles, à laquelle adhèrent plus ou moins complètement de Beaudot, Vaudremer, Magne, Paul Sidille, Corroyer, etc., et que M. Cloquet adopte dans toute sa rigueur.

Le sixième et dernier chapitre de la première

partie en est la conclusion. Quelle voie doit suivre l'architecture de nos jours pour enfanter un style convenant à notre temps ? Question cent fois posée et jamais résolue. M. Cloquet pense que le point de la tradition par lequel le présent doit être rattaché au passé est le gothique de l'époque où, tout à fait formé, il n'avait pas encore donné les premiers signes de son déclin. Ici, nous eussions préféré que l'auteur présentât autrement sa pensée. Par les explications précises qu'il donne, il est clair qu'il n'entend pas le moins du monde que nous devions copier les formes des gothiques ; il veut dire qu'il faut se pénétrer des principes dont ils s'inspiraient, mettre à profit leurs procédés constructifs dont l'excellence est reconnue. « Il s'agit — ce sont ses propres termes — d'en extraire les principes vivants et non des pastiches de formes. » Ainsi compris, le renouement de la tradition se réduit à la remise en honneur des principes de raison et de sincérité oubliés depuis la Renaissance. Il eût été dès lors préférable de ne faire intervenir ici les gothiques que comme exemple et point de comparaison.

Du reste, un style nouveau, dit l'auteur, pourrait résulter d'éléments existants dans notre passé immédiat, auxquels s'appliquerait l'art de l'avenir. « L'art véritablement nouveau devra « son réveil à quelque principe nouveau de con- « struction greffé sur la technique traditionnelle... « Nous marchons rapidement... L'artiste affolé « suit avec peine la marche vertigineuse du con- « structeur ; il a peine à s'assimiler les nouveaux « procédés comme il a pu s'assimiler ceux des « siècles passés... Seul, l'ingénieur-artiste sera « préparé à donner du style et une forme artis- « tique aux constructions nouvelles, à des fermes « métalliques aussi bien qu'à des masses de pierre, « à des édifices en ciment armé comme à des « charpentes en bois. »

Nous avons analysé, dans ce qui précède, la première partie de cet ouvrage considérable, celle qui traite de l'esthétique dans l'architecture. Cette analyse était forcément très succincte, et pourtant les matières sur lesquelles elle portait n'occupent que le quart de ce volume de 620 pages. Pour les deux autres parties (composition et décoration), nous ne pouvons guère que donner une idée extrêmement sommaire de la richesse de leur contenu, en énumérant ici les chapitres dont elles se composent.

La deuxième partie, traitant de la composition architectonique, se subdivise comme suit : 1° Ensembles d'édifices, villes (tracés des rues, places publiques, groupes). — 2° Édifices considérés isolément (étude de l'ensemble, proportions, symétrie, types généraux d'édifices, élaboration d'un projet). — 3° Étude des parties (façades, combles, dispositions intérieures, tracés graphiques). — 4° Conditions particulières (hygiène et confort, optique, éclairage, éclairage artificiel, acoustique, sécurité, emploi de la pierre, emploi du métal, emploi du bois).

La troisième partie, concernant la composition décorative, se compose des chapitres suivants : 1° Les sources du décor (ornements géométriques, ornements imités). — 2° La flore (emploi de la flore dans le décor, historique de l'ornement végétal, procédés décoratifs, applications modernes). — 3° Les créatures vivantes (animaux, figure humaine). — 4° Procédés de la décoration (fonction et mode d'emploi, procédés rythmiques de la décoration, échelle décorative. — 5° Décoration des divers membres de la construction (décor du pavement, du mur, des appartements, du plafond, de la voûte, frises et panneaux, décor du fronton, du pignon, de la corniche, des supports verticaux, des baies, encorbellements et amortissements, décor des combles, ferronnerie, serrurerie).

En résumé, cet excellent traité est l'ouvrage didactique d'architecture le plus complet jusqu'à ce jour ; il est au courant jusqu'à l'heure même où l'auteur vient de l'écrire et puise ses exemples dans tous les pays civilisés. Dominé de plus par les idées les plus larges et une impartialité peu commune, il a droit à la plus haute estime et contribuera grandement à épurer l'enseignement de l'architecture.

Dans chaque subdivision, M. Cloquet suit le sujet jusqu'à l'heure actuelle, n'omettant aucun des moyens les plus récents. Au caractère de modernisme que l'ouvrage revêt par là s'ajoute celui d'universalité, par les exemples (880 figures) tirés non seulement de France, mais des contrées flamandes, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie et même quelquefois des pays les plus lointains.

(Extrait de l'*Art décoratif.*)

Périodiques.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART. — Le numéro, fr. 1,00 Vromant, Bruxelles.

NOUS signalons avec plaisir un nouveau périodique qu'on nous avait depuis très longtemps promis et annoncé, et que nous appelions de nos vœux, l'organe des écoles Saint-Luc. Le correspondant artistique bien connu du « *Journal de Bruxelles* », Jean Snob, n'est pas loin de trouver qu'il comble... plusieurs lacunes, et il a raison, car il sera le lien unissant les

diverses écoles ; il continuera l'enseignement des maîtres ; il sera l'officiel de l'Institution ; il fera connaître les œuvres marquantes des artistes *secundum Lucam ;* il divulguera leur enseignement. — Dès le premier numéro il se montre pratique, sérieux, en ses articles substantiels et clairs. Il promet d'être, comme dit Jean Snob, « exactement le contraire de tant de papiers vaguement artistiques où pontifient tant de blancs-becs vaguement esthètes, sous prétexte de tenir au-dessus de la foule le sacro-saint flambeau de l'Art pur. »

Le premier numéro contient, après l'article-programme obligé, tout d'abord un hommage au maître reconnu de l'École, le baron Bethune : article bien écrit, dans lequel M. Gevaert expose à grands traits les origines de la renaissance de l'art chrétien en Belgique et décrit une œuvre peu connue de feu Bethune, mais peut-être la plus parfaite dans son unité et son complet développement, la petite église de Vyve-Capelle, où tout est du grand artiste : architecture, mobilier, peinture, vitraux, etc.

M. Baillon traite ensuite de l'enseignement professionnel ; M. A. Dankelman décrit l'élégant petit hôtel communal de Réthy, par M. Langerock ; puis commence une étude à la fois archéologique et pratique de M. D. Pauwels : « l'autel chrétien ». A signaler tout spécialement le commencement d'une étude signée F. F. G. sur les éléments de botanique appliqués aux arts industriels, accompagnée d'une planche des plus intéressantes. Cette étude promet de nous révéler les particularités de l'enseignement de St-Luc dans ses œuvres les plus vives et dans son caractère le plus original, à la fois traditionnel et novateur. Ajoutons que la jolie revue est très coquettement éditée en format petit in-4°, et supérieurement illustrée.

Et maintenant rendons encore un instant la parole à Jean Snob :

« Vraiment, dit-il, cette Revue est à recommander :

« Je la recommande d'autant plus volontiers que, depuis un certain temps, un snobisme spécial pousse à méconnaître les services de l'École Saint-Luc. Je connais des gaillards bêtes à faire pleurer, écrivant couramment « si je serais » et « je m'en rappelle » (je vous prie de croire que c'est ainsi), qui attaquent le Saint Luquisme *(sic)* au nom de la littérature ; des snobs de toute variété et des esthètes de tout acabit, qui prennent pour parler de l'Ecole un air de supériorité, se targuant d'un Art supérieur dont ils auraient le monopole ; de braves bourgeois aussi, au nom du bon goût ou simplement du bon sens, daubent volontiers sur le compte de l'École Saint-Luc. L'ensemble de tout ce monde fait un clan d'opposants sérieux par le nombre, sinon par le mérite. Les légendes se créent, idiotes, si vous voulez, dans le principe, mais qui finissent tout de même par faire leur petit bonhomme de chemin. Il est bon que de temps à autre on s'efforce de remettre les choses au point. »

L. C.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE.

M. Laurent fait connaître une statuette de marbre blanc du Bon Pasteur, conservée au musée de Tchinli-kiosk à Constantinople, trouvée près de Brousse. Elle appartient au type le plus commun défini par de Rossi d'après Strzyonski (1) ; elle appartient à la série connue par les exemplaires de Contantinople, d'Athènes, de Sparte et de Rome, mais se trouve être le seul exemplaire authentique qui nous soit parvenu à peu près intact.

Le nouveau Bon Pasteur de Constantinople confirme et la popularité du Bon Pasteur, et l'unité du type artistique dans tout l'empire romain aux premiers siècles chrétiens. Toutefois il ne permet plus de dire, que le modèle unique de sculpture soit le type du Latran : il en diffère notablement et reproduit une attitude connue jusqu'ici par la peinture seulement.

Il devait être placé dans une niche. Les chrétiens des premiers siècles n'ont jamais voulu détacher des murs et isoler du reste de l'ornementation de leurs maisons ou des églises les figures symboliques, dans la crainte qu'on ne les prît pour des idoles, si on leur avait accordé trop d'importance.

L. C.

REVUE NÉO-SCOLASTIQUE, — mai 1901.

Nous avons dans le temps rendu compte du très curieux ouvrage de M. Delescluze : « *Les secrets du coloris* » qui constituent tout au moins une hypothèse ingénieuse, permettant de coordonner et d'expliquer les phénomènes de l'harmonie des couleurs ; c'est le premier essai sérieux d'une théorie de l'art du coloris.

Le livre que nous avons analysé, le mieux que nous avons pu, n'est guère à la portée des profanes ; il exige une certaine préparation pour être compris. Ceux que la question intéresse liront avec grand plaisir l'exposé plus élémentaire que donne de la théorie de M. Delescluze, M. J. Homans dans la savante revue thomiste de Louvain.

L. C.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST — (XIVe année 1er fasc.)

M. le chan. Schnütgen fait connaître un curieux tableau à volets de l'ancienne école bourguignonne, représentant la Trinité entre les

1. *Römische Quartalschrift*, IV, p. [illegible]

quatre Évangélistes, conservé à la galerie Weber, à Hambourg.

M. R. Herzig, décrit le grand lustre-couronne de la cathédrale de Hildesheim, remontant, comme ceux du dôme d'Aix-la-Chapelle et de l'abbaye de Komburg, à la première période du moyen-âge.

Le P. J. Braun s'occupe de l'étole brodée de l'archevêque de Trèves, Théodoric II (mort en 1242), trouvée il y a trois ans dans son tombeau, et reproduit une étole du même genre, dite étole de saint Bernulf (mort en 1054), conservée aux archives de l'église janséniste d'Utrecht.

(2e fasc.) — M. le chanoine Schnütgen compare deux *Mariages mystiques de sainte Catherine* par le Corrège. Il publie en outre une belle coupe en cristal de roche ornée d'émaux, datant du XIVe siècle, conservée au musée Poldi-Pezzoli, à Milan.

M. H. Semper étudie une prédelle en bois ornée de figures en os sculptées en bas-reliefs, ouvrage vénitien de style romano-byzantin, exposé au South-Kensington de Londres, auquel sans doute servirent de modèle des sculptures de Saint-Marc de Venise, celles du Vatican, et des miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (début du XVe siècle).

M. J.-M.-B. Clauss décrit trois reliquaires de style roman conservés à l'église de Reingen (Alsace), et donne des reproductions de ces trois ouvrages.

NOUS venons de recevoir les deux premières livraisons de l'annuaire de la Gilde de St-Luc et St-Joseph à Gand, pour la période 1896 à 1901.

Dans la première livraison, M. Van Houcke passe en revue les monuments de l'exposition de Paris en 1900, qu'il divise en deux catégories, les édifices élevés pour le temps de l'exposition et ceux destinés à rester à demeure.

En peu de pages, il nous fait voir les constructions les plus remarquables de la grande foire parisienne, et, s'il trouve par ci par là des productions architecturales à louer, il constate cependant que presque partout on a visé à éblouir les profanes, les masses qui prennent généralement le clinquant pour des chefs-d'œuvre.

Dans un second article, le même auteur nous donne la monographie de l'Hôtel-de-Ville de Binche restauré avec grand talent, comme nous l'avons déjà dit, par M. l'architecte Langerock.

La seconde livraison renferme une phototypie de l'Hôtel des Postes de Thuin, ancien refuge de l'abbaye de Lobbes; le bâtiment, après bien des vicissitudes, fut rendu à sa destination actuelle par M. le ministre Van den Peereboom, après avoir été remis en état par M. Van Houcke. Nous avons jadis reproduit une vue de ce joli bâtiment si bien restauré par le distingué ingénieur architecte des Postes ([1]). Dans un autre article, M. H. de Tracy rend compte de l'excursion de la Gilde à l'île de Walcheren, à Goes, Middelbourg et Vere : le texte est abondamment illustré par des esquisses prises sur place par MM. St. Mortier, Fr. Coppejans et J. Van den Bogaert.

En vue de perpétuer le souvenir des services rendus par M. le baron Surmont de Volsberghe, en sa qualité de Bourgmestre, le Conseil communal de la ville d'Ypres ayant décidé de lui offrir un objet d'art, M. le baron Surmont, depuis ministre de l'Industrie et du Travail, exprima le désir de voir affecter le montant des souscriptions à la construction d'une maison ouvrière : c'est cette maison ouvrière, dont M. Coomans, ingénieur-architecte, donne les plans et la description. Le coût de cette élégante construction n'a pas dépassé 4800 frs. Elle a, depuis, échu au sort à un ouvrier.

Lors de l'assemblée générale tenue le 28 avril dernier, M. Coppejans a entretenu les membres de la Gilde de la restauration de l'*Achter-Sikkel* à Gand, bâtiment destiné à être incorporé dans le conservatoire de la ville. La construction prend son nom de celui de son premier propriétaire Filip Van der Zickele (1401) ; elle fit partie à l'origine du « *Huis ter Sikkelen* », plus tard « *Sinte Sikkel* ». C'est à tort qu'on l'a appelée Refuge de l'abbaye de St-Bavon.

M. Coppejans établit que primitivement les bâtiments que l'on vient de dégager donnaient sur une cour intérieure et n'étaient pas aperçus complètement de la voie publique ; il est d'avis qu'il conviendrait de remettre les tourelles et la charmante petite abside dans leur cadre originel. La consciencieuse étude de M. C. est émaillée de plusieurs vues photographiques et de deux croquis inédits dont le fac-similé d'une esquisse de P. F. de Noter (1779-1842).

Ce résumé des travaux de la Gilde de St-Luc et St-Joseph nous montre cette société juvénile en pleine activité ; les premières livraisons de l'annuaire promettent pour l'avenir plus d'un travail intéressant et instructif.

E. C.

1. [illegible]

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* **Anthyme-Saint-Paul.** — L'ARCHÉOLOGIE DU MOYEN AGE EN FRANCE. Extrait du *Compte rendu des travaux du Congrès bibliographique international* de 1898.

Bouchaud (P. de). — LA SCULPTURE A ROME, DE L'ANTIQUITÉ A LA RENAISSANCE, dans la *Revue du Lyonnais*, Avril 1901.

Bazin (L'abbé G.).— L'ÉGLISE SAINT-PAUL-SAINT-LOUIS, *Notice historique et descriptive*. — In-16, Paris, Leroy.

Chabeuf (H.). — L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE. — In-8°, Dijon, C. Venot.

* **Cloquet** (L.). — TRAITÉ D'ARCHITECTURE, tome V (esthétique, composition et décoration). — Paris et Liége, Ch. Beranger, successeur de Baudry et Cie, édit.

* **de Farcy** (L.). — MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS, en quatre volumes, in-quarto et un album in-folio, 1901, Josselin, Angers [2].

* **Desvaux** (L'abbé). — LE MOBILIER D'ART DU VAL-DIEU. — Broch. Veaux, Mortagne.

* **Devoisins** (A.-J.). — HISTOIRE DE NOTRE-DAME DU DÉSERT. — Gr. in-8°, illustré, 220 pp. — Paris, Lechevalier.

Duvernoy (Clément). — L'ÉGLISE DE SAINT-MAINBŒUF ET LE RETABLE DE SCHAUPELEIN, dans le t. XXVI des *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard* (1898).

Flat (Paul). — LES PREMIERS VÉNITIENS. — In-4°, Paris, Laurens.

Gasté (Armand). — LES TOMBEAUX DES MATIGNON A TORIGNI-SUR-VIRE. — In-8°, Paris, Plon.

Gauthier (J.) et **Brune** (l'abbé P.). — ÉTUDE SUR L'ORFÉVRERIE EN FRANCHE-COMTÉ, DU VIIe AU XVIIIe SIÈCLE. — In-8°, Paris, Imp. nationale.

Glaire (L'abbé). — LES SAINTS ÉVANGILES, illustrations d'après les maîtres des XIVe, XVe et XVIe siècles. — In-4°, Paris, Goupil.

* **Gosset** (A.). — LA BASILIQUE DE SAINT-REMI A REIMS. — In-4° de 90 pp. et 40 pl. — Paris, Librairies réunies.

Granges de Surgères (Le Mis de). — LES ARTISTES NANTAIS DU MOYEN AGE A LA RÉVOLUTION, — In 8°, Paris, Charavay.

Herbet (Félix). — EXTRAITS D'ACTES ET NOTES CONCERNANT DES ARTISTES DE FONTAINEBLEAU. In 8°, Fontainebleau, Bourges.

* **Jouy** (H.). — DÉFORMATION D'UNE LÉGENDE DE SAINTE GENEVIÈVE. Extr. du *Bull. de la conf. d'hist. et d'arch. de Meaux*, 1901.

Lahondès (J. de). — LES CHATEAUX DE CABARET (Aude). — In-8°, Toulouse, Chauvin.

* LA RECONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE VINÇA, 1734-1769. — Broch., extr. de la *Revue d'hist. et d'arch. du Roussillon*.

Lasteyrie (R. de). — QUELQUES NOTES SUR LE CHATEAU DE GISORS, dans le *Bulletin monumental*, N° 2, 1901.

Lefèvre-Pontalis (E.). — LES FOUILLES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, dans le *Bulletin monumental*, N° 2, 1901.

Loth (A.). — LES CATHÉDRALES DE FRANCE. — In-4°, Paris, Laurens.

* **Maître** (L.). — LES SÉPULTURES ANTIQUES DU PAYS NANTAIS. L'AGE DE L'ÉGLISE DE DEAS A SAINT-PHILIBERT DE GRANDLIEU. — Broch., extr. du *Bull. archéologique*, 1900.

Mater (D.). — LES TAPISSERIES DE L'ANCIENNE COLLÉGIALE DE SAINT-URSIN DE BOURGES, dans les *Congrès archéologiques de France* (LXVe session). — In-8°, Paris, Picard. 1900.

Méloises (Le Mis des).— LES VITRAUX DE BOURGES dans les *Congrès archéologiques de France* (XLVe session). — In-8°, Paris, Picard, 1900.

NAISSANCE ET MORT DE JEAN GOUJON, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 30 décembre 1900 et 22 janvier 1901.

Omont (H.). — INSCRIPTIONS MÉROVINGIENNES DE L'IVOIRE BARBERINI, dans le *Journal des savants*. Février 1901.

Porée. — L'ART CHRÉTIEN AU PAVILLON DE LA HONGRIE, dans *Notes d'art et d'archéologie*, mars 1901.

Schneider (Le Dr V.). — UN PEU DE THÉOLOGIE A PROPOS DE RAPHAEL. I. LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT. II. LA TRANSFIGURATION. Traduit de l'allemand, par T. Richard. — In-8°, Paris, Lethielleux.

Thomas (L'abbé). — LES VITRAUX DE NOTRE-DAME DE DIJON. In-12°, 2 lithogr. Dijon, Jobard.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

2. Le prix de l'ouvrage est fixé à cent francs, payable par parties, après réception de chaque volume.
Le vol. III, Broderies, Tissus, Mobilier, etc. est en vente.

*Waresquiel (Marguerite de). — Le bienheureux Humbert de Romans, cinquième général de l'Ordre des Frères-Prêcheurs. — En vente au profit des œuvres dominicaines, 222, Faubourg St-Honoré, Paris.

Wuescher Becchi (E.-P.). — Le Saint-Voult de Lucques, son culte et sa diffusion en Europe, dans le *Cosmos Catholicus*, 15 mars 1901.

Allemagne.

Brann (J.). — Le blanc comme couleur liturgique avant l'époque carolingienne, dans *Zeitschrift fur Katholische Theologie*, 1er trimestre 1901.

Czchak (E. von). — Le trésor de la confrérie de Saint-Georges a Elbing (Prusse), dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, Mars 1901.

Graeven (Hans), — Trois triptyques d'ivoire, dans *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, 1900, fas. II.

* Khun (Johann). — Die Bemalung der Kirchlichen Moebel und Sculpturen. — Düsseldorf, L. Schwann, 1901.

Angleterre.

Butler (H. C.). — Scotland's ruined abbeys. — In-16. London, Mac-Millan.

Byzantine architecture and the Westminster basilica, dans *Tablet*, 5 janvier 1901.

Clinch (G.). — Old english churches ; architecture, furniture, decoration, monuments. — In-8°. London, Gill.

Massé (H. J.). — The cathedral church of Chartres and other churches. — In 16. London, Bell.

Perkins (Rev. Thom.). — The cathedral church of Rouen and other churches. — In-16. London, Bell.

Italie.

A. V. — Di una corona della basilica mongese, dans l'*Archivio storico lombardo*, III, 19 (1901).

Baciocchi (Maria). — Il chiostro verde e la cappella degli spagnuole (attigui alla chiesa di S. Maria Novella in Firenze). Descrizione. — In-16. Firenze, F. Lumachi.

Siméoni (Luigi). — Lo scultore Brioloto e l'iscrizione di S. Zeno, dans le t. LXXIV, 3e sér., des *Memorie della Academia di Verona*.

Belgique.

* Heins (A.). — Vieux coins en Flandre. — 3e livr. de 40 pl. petit in-folio. Gand, Heins.
Prix : 24 fr.

Hymans (H.). — Les villes d'art célèbres Bruges et Ypres. — In-8°. Paris, Laurens.

Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs a 1830, XIX. — In-8°. Gand, M. Heins.

* Maeterlinck (L.). — Roger van der Weyden et les « ymagiers » de Tournai. — Broch. extraite du t. LX des *Mémoires couronnés par l'Académie royale de Belgique*, 1900.

* Soil (E.). — Constantinople. — Notes archéologiques recueillies au cours d'un voyage en 1899. — In-8°, illustré de 100 pl. Anvers, De Backer.

Vlaminck (A. de). — L'église collégiale Notre-Dame a Termonde et son ancien obituaire. — In-8°. Termonde, De Schepper Philips.

Chronique. SOMMAIRE : ÉGLISES NOUVELLES : Rome, Luxembourg. MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Toulouse, Langres, Paris, Blaise, Looz, Louvain. LE CHATEAU DE LAROCHEPOT. MUSÉES. PEINTURES MURALES : à Beaune, à Anvers, à Zepperen. FOUILLES DE SAINT-DENIS. NOUVELLES. Mgr BARBIER DE MONTAULT. NÉCROLOGIE : Émile Lambin.

Eglises nouvelles.

DANS la séance d'archéologie tenue au Vatican au mois d'août, dont notre correspondant romain, Monseigneur Battandier, a donné à nos lecteurs un très intéressant compte-rendu, le Saint-Père a exprimé le désir d'avoir à Rome une grande église du rite oriental, aux cinq coupoles traditionnelles et où les belles cérémonies de ce rite pourraient se déployer dans toute leur splendeur. Elle montrerait aux orientaux dissidents combien l'Église romaine tient à ces rites, et détruirait par-là même un grand obstacle à cette réunion des Églises, qui continue à être un de ses rêves les plus ardents.

ON projette de construire à Luxembourg une nouvelle cathédrale. Cette construction répond à un besoin très urgent. Le pèlerinage de Notre-Dame de Luxembourg prend d'année en année une plus grande extension. Dans la semaine du quatrième au cinquième dimanche après Pâques, on compte annuellement plus de 60,000 pèlerins qui viennent en procession, sans compter les autres. La cathédrale actuelle, qui est en même temps l'église du pèlerinage, est trop étroite pour ces journées de grand concours.

Monuments anciens.

L'OURAGAN du 30 juin a été rude aux églises de Dijon, surtout à leurs vitraux, dont plusieurs ont été criblés comme une écumoire. Il a heureusement épargné ceux que M. E. Didron a récemment posés à St-Bénigne. Mais à Notre-Dame les verrières en style du XIIIe siècle exécutées depuis trente ans par le même artiste ont été fort éprouvées ; toutefois la grande rose du Midi reste intacte. Dans la chapelle des œuvres, un vitrail du XVe siècle provenant de la Sainte-Chapelle a été endommagé.

DES vitraux, conçus et exécutés sous la direction de M. Didron, viennent d'orner quelques-unes des fenêtres des transepts de la basilique Saint-Sernin de Toulouse. Ce sont des grisailles avec scènes dans des médaillons et quelques notes de coloration discrète. De pareilles verrières ont l'avantage de laisser pénétrer plus de lumière que celles à colorations plus intensives. Elles sont aussi plus économiques et ont leurs avantages surtout dans les églises romanes méridionales, où les fenêtres sont petites.

LE crédit des monuments historiques va être augmenté de 300,000 fr. ; il sera, l'année prochaine, porté de 1,127,000 fr. à 1,427,000 fr. Ce crédit doit pourvoir aux besoins de 2,570 édifices classés. Or, non seulement les ressources actuelles ne permettent pas de restaurer tous les édifices en mauvais état de conservation, mais elles ne sont pas suffisantes pour sauver de la ruine tous ceux qui en sont menacés. On pourra, à l'aide de l'augmentation prévue, faire exécuter les travaux de consolidation d'une extrême urgence que l'on ajourne depuis plusieurs mois. Mais sera-t-il suffisant ?

LE déclassement des fortifications de Langres va permettre de rendre à l'admiration des savants et des archéologues la magnifique porte romaine que Constance Chlore, dit-on, fit élever, en 303, en souvenir de sa victoire remportée la même année sur les Alamans. Cette porte, véritable joyau de l'art gallo-romain, et dont le style rappelle celui des portes romaines de Reims et d'Autun, est encore aujourd'hui bouchée et encastrée dans les remparts de Langres, qui fut, on le sait, la capitale des antiques *Lingons*. Située à l'Ouest de la ville, elle se compose de deux arcades (celle de Reims en a trois) et présente, comme ornement, cinq pilastres corinthiens. Le Nord de la France est trop pauvre en monuments de ce genre, pour qu'on ne remette pas au plus tôt en lumière un tel souvenir artistique de la Gaule romaine (1).

LA restauration de la délicieuse fontaine de l'ancien jardin de l'archevêché de Paris, dans l'axe de Notre-Dame, est presque terminée. On a remplacé toute la partie moyenne de cette fontaine sans déplacer la partie supérieure, ni la

1 *Journal des Art*

grande statue de la Vierge placée entre les colonnades. Ces colonnades légères, usées par le temps, étaient brisées en plusieurs parties. On les a remplacées par des colonnes d'un seul jet, qui offriront plus de résistance que les anciennes colonnes faites de pièces cimentées. Il est probable que les parties artistiques des colonnes enlevées, et particulièrement les chapiteaux, seront transportées derrière Notre-Dame, dans le jardin où sont déjà de nombreuses pièces provenant de la restauration de la basilique.

EN procédant à l'installation de l'Office des brevets et marques de fabrique, récemment transporté dans une des salles du Conservatoire des Arts et Métiers, les ouvriers ont mis à jour, en arrière d'une maison voisine de cet établissement, une seconde tour de l'ancienne abbaye de Saint-Martin des Champs, dont on ne soupçonnait plus l'existence. Cette tour, que l'on dégagera sans doute d'une façon quelconque, admirablement conservée, possède une frise des plus finement sculptées.

ON va mettre la main à la restauration de l'Hôtel-Dieu de Beaune, cet ensemble exquis, unique en France. Ce travail est confié à M. L. Sauvageot et une somme de 60,000 fr. y est affectée. Le *Journal des Arts* du 7 septembre contient sur le monument et sur la question de principe que soulèvent les restaurations de l'espèce un article des plus intéressants signé « André Arnoult » qui fait suite à un autre article non moins remarquable, donné dans le *Journal*, par M. Augé de Lassus. Nous sommes heureux de nous rencontrer entièrement avec ces deux archéologues éminents dans notre étude sur la question qu'on trouvera plus haut.

ON a entamé la restauration de l'hôtel de ville de Looz (Limbourg).

Le badigeon qui couvrait outrageusement toutes les parties de l'édifice est aujourd'hui enlevé, de sorte que les formes anciennes apparaissent dans leur élégante beauté.

La Commission des Monuments a examiné sur place les travaux à faire. Elle a décidé de dégager complètement l'hôtel de ville et de l'entourer d'un square. Ce travail nécessitera d'assez grandes dépenses, mais la ville, escomptant d'ailleurs le concours du gouvernement qui certes ne lui fera pas défaut, est décidée à ne rien négliger pour rendre à son hôtel communal sa splendeur primitive.

ON continue la restauration de la belle collégiale de Louvain, si bien conduite par M. Langerock, et si injustement critiquée par M. F.-G... Une décision importante vient d'être prise par les autorités supérieures, c'est de poursuivre la démolition des maisons adossées à l'édifice et qui en déparent les formes. Les sommes nécessaires à l'achat de ces immeubles seront imputées sur les fonds de la restauration.

Le château de Larochepot.

MONSIEUR le capitaine Sadi-Carnot, fils du regretté président de la République, a acheté, il y a quelques années, les tours éventrées, les courtines ébréchées et les amoncellements de décombres qui furent autrefois le château de Larochepot, canton de Nolay, arrondissement de Beaune, Côte-d'Or. Élevée au commencement du XIIIe siècle, la forteresse fut acquise en 1403 par Régnier Pot, l'aïeul de ce Philippe Pot dont le tombeau est au Louvre, et presqu'entièrement reconstruite sur les données de l'art militaire du temps. Après les Pot, elle passa par héritage aux Montmorency et en 1789 appartenait à une famille de Beaune, les Blancheton.

M. le capitaine Sadi-Carnot a confié la restauration partielle de ces pierres croulantes à M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques à Dijon ; son intention n'est pas de faire de Larochepot un Pierrefonds bourguignon, mais d'arrêter les progrès de la destruction, de déblayer les fossés remplis de décombres, enfin de ménager dans une partie de l'ancienne habitation seigneuriale une retraite d'un caractère artistique et surtout personnel. Peut-être à l'heure qu'il est, ni le propriétaire ni l'architecte ne savent-ils où s'arrêtera la restauration qui se poursuit. Mais quoi qu'il en arrive, l'œuvre commencée et dans quelques parties achevée, fait une fois de plus grand honneur à la science, à l'ingéniosité et au goût de M. Charles Suisse [1].

L'église de Larochepot, où, sous des dalles aux inscriptions effacées, reposent Régnier et Jacques Pot, l'aïeul et le père de Philippe, est un édifice roman à trois nefs et à trois absidioles, superficiellement gâtée par une restauration maladroite sur laquelle il serait bon de revenir. On y voit de

1. Celui-ci est parfaitement secondé, d'ailleurs, pour la charpente, par M. Billiette, de Dijon, qui a exécuté sur ses plans la nouvelle flèche de la cathédrale Saint-Bénigne ; pour la maçonnerie, par MM. Robin et Dolfini, qui ont travaillé sous sa direction à la restauration du palais ducal de Dijon ; enfin par un très habile sculpteur dijonnais, M. Xavier Schimosky. V. V.

très curieux chapiteaux du XIIe siècle, dignes d'être comparés avec ceux de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, dont Notre-Dame de Larochepot est la fille monumentale, et un admirable tableau de l'école italienne, provenant, dit-on, de l'ancienne chapelle du château. C'est une sainte Catherine en pied, au tiers de nature environ, d'une couleur éclatante et pourtant douce, qui fait penser à l'art vénitien immédiatement antérieur au Titien (1).

L'église de Larochepot renferme encore deux tapisseries au petit point du XVIIe siècle, *L'Assomption* et *Saint Georges*, bien charmantes dans leur harmonie fanée ; ce sont sans doute d'anciennes bannières. Enfin, il s'y rencontre un vitrail, scène d'hôpital, qui, comme mauvais, comme grotesque, comme ridicule, dépasse tout ce que j'ai jamais vu, et Dieu sait pourtant si les vitriers contemporains ont commis des horreurs en ce genre ! Mais cela est vraiment et de beaucoup au-dessous de tout. L'auteur de cette chose sans nom l'a signée en toutes lettres et y a mis la date, 1877 ; de plus le donateur y a fait peindre ses armes, que je n'ai pas cherché à déchiffrer. Et quant au nom du vitrier, j'aurai la charité de ne pas l'écrire ici. Je m'empresse d'ajouter que cette image, rendue plus grotesque encore par la translucidité qui avive l'éclat criard des couleurs, n'a pas été posée sous M. le curé actuel de Larochepot, qu'on me dit être un homme de goût. Et dire qu'une fois ces monstruosités mises en place, il n'y a plus moyen d'y toucher (2) !

André ARNOULT.

Musées.

LE Louvre vient d'entrer en possession de la fameuse collection d'objets d'orfévrerie religieuse du Moyen Age et de la Renaissance que le baron A. de Rothschild considérait comme ce qu'il avait « de plus précieux ». Cette collection, unique au monde, présentera des merveilles aux visiteurs.

1. Toutefois le type de la sainte ne semble pas vénitien et, dans ces cheveux qui tombent sur les épaules en opulentes ondes crespelées, on retrouve quelque chose de cette beauté lombarde chère à Léonard et à Luigi. Mais la couleur vive et franche ne rappelle en rien les demi-teintes mystérieuses où s'enveloppent les Vierges et les Hérodiades de l'école. Qu'importe après tout? L'œuvre est attrayante et belle, c'est l'essentiel, et je suis trop édifié sur l'infaillibilité des classes dirigeantes en matière artistique pour m'attacher à tel ou tel nom.

Ce très beau panneau serait intact, à fleur de coin, si, probablement lorsque le château fut envahi à la Révolution, un imbécile ne l'avait raye en croix de Saint-André par des coups de pointe qui font l'effet de minces fils blancs appliqués sur la peinture. On m'affirme que le dommage souffert est facilement réparable et sans effleurer l'épiderme merveilleusement patiné de l'ensemble. S'il en est ainsi, va pour une retouche ; sinon, non. A. A.

2. *Journal des Arts*.

La plupart sont des XVe et XVIe siècles, une partie du XIVe et quelques-uns même du XIIIe.

La collection se compose de 14 reliquaires, 10 médaillons et médailles, 9 baisers de paix, 9 pendentifs, 6 statuettes ou figurines, dont 2 réunies sous un seul numéro, 3 croix, 3 dizaines de chapelets ou rosaires, 4 plaques, 3 chandeliers, dont 2 sous un seul numéro, 2 triptyques, 2 ostensoirs, 2 boîtes, 1 lot de chaînes d'amulettes, 1 lot de fermoirs de missel, 2 bagues d'évêques, 2 hauts-reliefs, 1 paire de miniatures sur vélin par Giulio Clovio (sujets tirés de l'histoire sainte) dans des cadres de bois sculpté, 1 ciboire, 1 crosse pastorale, 1 navette à encens, 1 cuiller à encens, 1 mors de chape, 1 collier, 1 bénitier, 1 autel portatif, 1 goupillon, 1 couteau, 1 retable, 1 bas-relief, 1 noix de rosaire, 1 bâton de baldaquin, 1 statue de sainte Marguerite.

Le moindre de ces objets est un chef-d'œuvre d'art séculaire ; tout y est or, argent, ivoire, bois sculpté, émaux, cristal églomisé ou cristal de roche finement taillé et somptueusement serti.

Pour citer seulement quelques-unes des pièces à sujet les plus importantes, nous signalerons :

Un reliquaire-statuette en argent repoussé. Flandre, XVe siècle : *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Un autre reliquaire en argent niellé, de forme ronde. Italie, XVIe siècle : *Madeleine lavant les pieds du Christ.*

Un baiser de paix de l'école de Cologne, XVe siècle : *La Vierge assise sur un trône.*

Un autre, en argent doré, cristal églomisé et émail. Italie, XVe siècle : *La Vierge et les douze apôtres* et *Le Portement de Croix.*

Trois autres, du XVIe siècle, italiens : *Saint Léonard*, daté 1510, *Jésus devant Pilate*, *L'Adoration du Christ.*

Un pendentif, médaillon ovale avec miniature, de Giulio Clovio.

Un aure pendentif, médaillon ovale en cristal de roche. France, XVIe siècle : *Le Christ et les instruments de la Passion.*

Un autre encore, tout en or ciselé. Flandre, XVIe siècle : *Dieu le Fils et le Saint-Esprit.*

Un pendentif, plaquette de bronze. Italie, XVe siècle : *La Mise au Tombeau.*

Un autel portatif avec deux colonnes torses et un ange en or émaillé. Italie, XVIe siècle.

Des médailles de formes diverses, en cristal églomisé, ayant pour sujets : *Le Christ*, *Le Sacrifice d'Abraham*, *Le Martyre de saint Laurent*, *L'Assomption*, *L'Ange annonciateur*, *La Vierge*, *Sainte Madeleine et sainte Monique*, *Sainte Catherine*, *Sainte Marie*, *Saint Joseph* et *Le Saint-Esprit.*

Une statuette en racine de buis. Flandre, XVe siècle : *Sainte Catherine.*

Un retable triptyque en buis, allemand, attribué à Dürer : *Le Calvaire*, *Le Portement de Croix*, *La Résurrection.*

Un haut-relief en marbre, de Desiderio : *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Une statue de sainte Marguerite, en pierre blanche. France, XVIe siècle, avec son socle en bois sculpté de la même époque.

Un haut-relief en bronze italien de la fin du XVIe siècle : *La Conversion de saint Paul.*

Le musée de Cluny a reçu, d'autre part, quatorze autres pièces qui complétaient la collection A. de Rothschild et dont voici la liste :

88. Groupe en buis : *Jésus et ses disciples.* Flandre, XVIIe siècle.
89. Petit retable en buis, XVIe siècle.
90. Haut-relief en bois sculpté rehaussé de dorures représentant un saint allemand. Fin du XVe siècle.
91. Canne de cardinal en bois avec incrustations d'ivoire gravé. Italie, XVIIe siècle.
92. Cadre en bois et pâte orné de colonnes en lapis et contenant deux hauts reliefs en albâtre : *La Résurrection* et *Jésus délivrant les âmes des Limbes.*
93. Armoire en bois sculpté, *La Vierge*, surmontée d'une couronne royale.
94. Deux moules à pâtisserie en ardoise sculptée en creux. Allemagne, XVe siècle.
95. Serrure en fer forgé ; le trou de la clef recouvert par une statuette du Christ. France, XVe siècle.
96. Médaille en plomb : *L'Adoration des bergers.* Au revers : *L'Adoration des mages.* Avec chaîne de suspension. Flamande.
97. Plats en étain : *La Résurrection.* Allemagne, XVIe siècle.
98. Tableau diptyque, peint par Wohlgemuth : *Le Concert céleste*, dans un cadre gothique.
99. Tableau peint par van Orley : *L'Adoration des mages.*
100. Miniature sur vélin. Composition sur fond or divisée en nombreux compartiments avec figures de la Vierge et des saints.
101. Miniature sur vélin. Feuilles de missel : *Saint Jacques de Compostelle* et *l'Annonciation de la Vierge* (1).

UNE bonne fortune est échue au directeur du musée de Cluny : le fils du sculpteur Geoffroy Dechaume, qui restaura autrefois la Sainte-Chapelle et Notre-Dame, est venu lui apporter trois têtes, oubliées, dans ce temps, dans l'atelier de l'artiste, et qui manquaient à trois statues d'apôtres provenant de la Sainte-Chapelle, déposées au musée de Cluny dans la salle des sculptures.

A SAINT-DENIS, une Commission se préoccupe d'installer un musée dans les locaux qui lui ont été octroyés par la municipalité dans l'ancien hôpital de la rue de la boulangerie. Le public sera prochainement admis à visiter les différentes collections exposées dans la chapelle désaffectée et dans plusieurs salles. Dans la section mérovingienne sont déjà rangés les sarcophages reconstitués et provenant des récentes fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'ancienne église dite des Trois-Patrons. Dans d'autres sections sont placées différentes antiquités retrouvées dans la ville, ainsi qu'une collection de minéraux et de fossiles des plus curieuses.

1. D'après la *Chronique des Arts.*

Peintures murales.

ON vient de remettre au jour à l'église Notre-Dame de Beaune, dans une des chapelles latérales de gauche, une peinture murale de dimensions considérables, qui représente *La Résurrection de Lazare.* Cette œuvre, d'un très grand intérêt, et retrouvée à peu près entière, n'est qu'un fragment de la décoration qui probablement recouvrait autrefois la chapelle tout entière. A droite et à gauche de la fenêtre, on a mis au jour également deux figures : une *sainte Madeleine* et une *sainte Marthe.* Les compartiments de la voûte, encore cachés sous le badigeon, sont séparés par des ornements peints.

Ces peintures sont dues à la libéralité du fils du chancelier Nicolas Rollin qui fonda l'hospice de Beaune, Jean Rollin, évêque d'Autunet cardinal. Elles remontent, par conséquent, à la seconde moitié du XVe siècle et furent sans doute exécutées par un artiste flamand.

ON a découvert récemment, dans une maison appartenant autrefois à une ancienne famille patricienne d'Anvers et que l'on est en train d'approprier pour y établir un dispensaire desservi par les Sœurs de St Vincent de Paul, une série de peintures murales d'un haut intérêt, mais malheureusement fort endommagées.

Trois figures de femme à peu près de grandeur naturelle, sous un couronnement d'architecture du déclin de la période ogivale, ont apparu au jour. Elles sont revêtues du costume des patriciennes de la fin du XVe siècle, ou du commencement du XVIe et dénotent un peintre très distingué. Elles représentent très probablement des Sibylles qu'il n'a pas encore été possible d'identifier, le crépi qui couvre la partie inférieure des figures cachant sans doute les attributs qui les caractérisent.

La supposition de voir dans ces figures la représentation de Sibylles est rendue presqu'une certitude, par une peinture qui se trouve sur la même paroi de l'autre côté de la porte donnant accès à cette salle. On y voit la Sibylle de Tivoli, montrant dans le Ciel la Vierge et l'enfant Jésus à l'empereur Auguste, pour l'empêcher de se faire adorer comme Dieu, comme c'était l'intention de l'empereur.

Il est très probable que tout le décor pictural de cette salle avait pour thème le cycle des Sibylles qui, comme on sait, était singulièrement en faveur dans l'art au déclin du moyen âge. Il serait vivement à désirer que le travail auquel on va se livrer pour remettre au jour ces précieuses peintures sur les autres murs de la salle aboutît à en faire connaître l'ensemble. Il s'agit, en effet, comme il vient d'être dit, de l'œuvre d'un maître qui même dans un état incomplet et fragmentaire intéresse l'histoire de l'art flamand dans une de ses applications encore peu connues.

EN restaurant l'église paroissiale de Zepperen (Belgique) on a découvert des peintures remarquables. Elles ont été minutieusement décrites dans un rapport envoyé à la Commission royale des Monuments, par le R. abbé Daniëls, de Vogelsanck.

C'est dans le transept sud qu'on les a trouvées. Qu'elles doivent être restaurées, c'est une question à examiner. Toutes les autorités ont été d'accord sur ce point. Mais voici, dit le correspondant du *XIXe Siècle*, le fait étrange qui s'est produit. L'église est l'objet d'une restauration presque générale. Que fallait-il faire dans la nef? Badigeonner? Enlever l'enduit des murs et des voûtes et rendre les matériaux apparents? Ou bien l'orner de peintures comme le transept?

Ici les divergences se manifestèrent. La Commission des monuments fut consultée. Quelques-uns de ses membres furent d'opinion qu'il fallait rendre les matériaux apparents!

L'église se serait ainsi présentée revêtue d'un habit d'arlequin: le transept orné de peintures, la nef en briques d'un rouge vif!

Alors une proposition transactionnelle se fit jour: la nef n'aurait été que partiellement en matériaux apparents. Au lieu de deux systèmes on en aurait eu trois, une partie de la nef devant conserver son enduit.

Des délégués de la Commission des monuments revinrent à Zepperen. Leur conclusion fut tout autre que lors de la première visite. Selon eux, il fallait prévoir pour la nef des peintures de même nature que celles du transept, et il fallait respecter l'intention de l'architecte primitif.

Tous les archéologues trouvent que, contrairement au proverbe, c'est sa seconde idée qui est la bonne, et que la Commission, en n'adoptant pas l'avis de ses premiers délégués, a évité une faute grave.

Fouilles à Saint-Denis.

LES fouilles pratiquées à Saint-Denis, sur le lieu de sépulture de la Lutèce des Romains, ont donné des résultats des plus intéressants. Saint-Denis était sur la voie des tombeaux du bourg des Parisiens et de plus à proximité des carrières. Les Francs adoptèrent la nécropole des Romains, et Dagobert construisit en cet endroit consacré par la sépulture de saint Denis un tombeau et une abbaye pour le garder. Celle-ci fut remplacée par la basilique élevée par saint Louis. Alors les vestiges romains ont été en grande partie extraits du sol; mais des restes mérovingiens plus nombreux y sont restés enfouis jusqu'à nos jours. Voici l'histoire des fouilles.

Un terrain situé entre l'hôtel de ville et la basilique se trouva mis en vente. Il s'y élevait jadis de vieilles masures construites avec les restes d'une ancienne église que l'on sait être celle des *Trois Patrons*, construite au XIIIe siècle et formée par la réunion de trois petites églises: *Saint-Michel-du-Gré*, *Saint-Barthélemy* et *Sainte-Geneviève*.

Leur disparition ne date probablement que de la Révolution; lors de la mise en vente de ce terrain, M. Rémy, maire de St-Denis, proposa de surveiller les démolitions et, diverses pierres sculptées et peintes ayant été trouvées, on continua les fouilles. Parmi les pierres découvertes, on remarque une clef de voûte en forme de marguerite; une pierre tombale, datée de 1576, d'un prêtre enterré dans l'église, des sculptures sur bois mutilées, plusieurs chapiteaux: l'un historié de personnages romains; un autre, historié aussi, mais de trois saints seulement, ce qui a pu faire supposer que c'était le chapiteau des « Trois Patrons ». Un autre offre des particularités byzantines, tandis qu'il est difficile d'établir le style d'un dernier, à cause de sa vague ressemblance avec ceux du temple d'Edfou en Égypte. Il a la feuille de plantin encadrée aux angles d'une autre grande feuille qui rappelle celle du bananier. On découvrit ensuite quantité de poteries gallo-romaines et mérovingiennes.

Puis furent amenés au jour plusieurs sarcophages de la même époque, tous ornés d'un dessin particulier: c'est une sorte de rosace formée par l'enroulement de deux lignes parallèles autour d'une sorte d'étoile. Sur la plaque de fermeture de l'un d'entre eux, se lisent l'alpha et l'oméga et, dans un autre, existe un oreiller taillé à même la pierre et sur lequel s'appuyait la tête de l'enseveli. Un sarcophage intact fut ouvert: il contenait le squelette aisément reconnaissable d'une jeune

femme, mais qui tomba en poussière au premier toucher. Un fragment d'antéfixe du IIIe siècle (?), portant la figure du Christ surmontée d'une croix, a été trouvé, ainsi qu'une fiole de verre métallisé aux irisations multicolores. A remarquer des boucles de ceinturon en bronze et une applique fort belle en argent d'un dessin ornemental très décoratif en sa simplicité, des épées mérovingiennes, d'antiques fers de framées, des cuillères de la même époque.

Il faut surtout noter trois découvertes : d'abord, une monnaie de bronze, datant de l'an 250 : elle est de Magnence, lieutenant de Constance qui, pour remercier celui-ci de l'avoir élevé au capitainat, le fit assassiner ; ensuite une aiguillette en or, longue de 12 centimètres à peu près, et ciselée avec un art tel qu'on la croirait en dentelle ; enfin, un magnifique médaillon d'or cloisonné de près de 10 centimètres. De forme ovale, il est orné de rubis et d'agathes. Il est question de l'acquisition, opérée par la Ville, du terrain des fouilles sur lequel on construirait un musée destiné à contenir le produit de ces dernières, en se servant de l'église restée encore debout.

Nouvelles.

LE *maître de Flemalle.* — Nous avons fait connaître (1) l'hypothèse émise par le professeur Hulin, que le mystérieux anonyme connu sous le nom de « maître de Flemalle », ne serait autre que le peintre Tournaisien Jacques Daret, dont nous avons donné une esquisse biographique. Cette thèse si intéressante confirme les nombreuses études qui ont mis en relief l'existence de l'École de Tournai, et spécialement celles si intéressantes publiées récemment par M. Maeterlinck, conservateur au musée de peintures de Gand ; aussi y revient-il dans la *Gazette des Beaux Arts* et dans la *Chronique des Arts* en un article que nous signalons spécialement à nos lecteurs.

ON nous écrit que des vitraux viennent d'être posés dans l'église gothique de la jolie commune de Libin (Luxembourg). M. l'abbé Paquot, curé de Libin, qui est doublé d'un artiste, a voulu, en la dotant de ce vitrail, laisser un souvenir impérissable de son passage quasi demi-séculaire dans cette paroisse. On vient d'en terminer le placement admirable de composition et de tonalités ; rien de criard, rien d'emporté, rien de mondain. Les sujets sont artistiquement dessinés et rehaussés de couleurs bien harmonisées. Cette série de vitraux témoigne de la science et du bon goût des artistes qui les ont exécutés.

L'ameublement est dans le style de l'église.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 426.

Mgr Barbier de Montault.

NOUS trouvons dans la *Revue de l'Anjou* (mai et juin 1901) une notice biographique de Mgr Barbier de Montault, due à la plume de M. Joseph Denais. Quoique cette notice s'attache à faire ressortir particulièrement ce que notre regretté collaborateur a fait dans le domaine de l'histoire et de l'archéologie pour la province où il est né, nous en reproduisons les passages les plus importants qui, sans aucun doute, intéresseront nos lecteurs.

Parmi les hommes qui ont rendu le plus de services à l'histoire et à l'archéologie angevine, il convient, pour ne parler que des morts, de citer, en première ligne, avec M. Godard-Faultrier et M. Célestin Port, Mgr X. Barbier de Montault, historiographe du diocèse d'Angers, créateur de notre Musée diocésain, l'un des fondateurs du *Répertoire archéologique* et l'un des plus anciens rédacteurs de la *Revue de l'Anjou*.

Nombre de nos compatriotes lui ont dû le goût des antiquités de notre pays, et c'est faire œuvre de justice et de gratitude en même temps, que de saluer sa tombe, en énumérant ses travaux devant qui peut-être les ignore ou déjà les oublie. Bien que la vie ne soit pas longue, la mémoire est encore plus courte. Et si l'on ne songeait qu'à la terre, rien ne serait plus mélancolique et plus désespérant que la brièveté du souvenir.

Ainsi, en 1876, Mgr X. Barbier de Montault décrivit et classa le riche trésor de la magnifique collégiale de Saint-Nicolas de Bari, en Calabre. Le Chapitre ne savait comment lui témoigner sa gratitude, son enthousiasme ; il le nommait « surintendant des travaux de restauration de l'église » : il lui prodiguait les honneurs, les témoignages d'une reconnaissance qui semblait devoir être éternelle. Et, vingt-trois ans plus tard, l'auteur de ces lignes essayait en vain d'évoquer le nom du savant prélat en cette même église de Saint-Nicolas de Bari : les publications que Mgr Barbier avait consacrées au célèbre sanctuaire étaient oubliées déjà, ignorées de tout le clergé !...

Je suis convaincu que notre province gardera plus fidèlement la mémoire de ceux qui, dans la mesure de leurs moyens, avec leurs qualités — et leurs défauts, qui n'en a pas ? — à l'heure où ils ont vécu, ont contribué plus ou moins au progrès des sciences et des lettres angevines. Et c'est pour y aider que j'essaie de résumer, en quelques pages succinctes, et en toute liberté, mais fatalement avec des omissions, la vie et les écrits de l'éminent archéologue qui vient de disparaître.

Né à Loudun (Vienne), le 6 février 1830, l'abbé Marie-Joseph-Xavier Barbier était angevin par ses origines paternelles ; il l'était un peu aussi par sa mère, nièce de l'évêque, Mgr Montault. Il avait d'ailleurs tenu à rappeler cette alliance distinguée, non sans une pointe d'exagération en ajoutant à son nom celui de sa mère, et c'est sous

la signature « X. Barbier de Montault » qu'il s'est fait connaître [1].

Élève du petit séminaire Mongazon, puis, à Paris, du séminaire Saint-Sulpice, et, à Rome, de la Sapience et du Collège romain, il revint tout jeune à Angers, où Mgr Angebault voulut se l'attacher avec le titre d' « historiographe du diocèse » (1857).

On a parfois reproché à l'abbé Barbier de paraître rechercher trop la vanité des titres et des dignités ; il éprouva, en ce temps-là, des déboires assez cuisants, au sujet de son camail de chanoine honoraire, puis de son titre de camérier de Sa Sainteté, alors beaucoup plus rare qu'aujourd'hui. Mais il convient de lui rendre cette justice qu'en dépit d'une santé assez éprouvée, le jeune prêtre prit très au sérieux les obligations de sa charge d'historiographe du diocèse.

Les brocanteurs et les « chineurs » n'avaient pas encore parcouru toutes les sacristies et tous les presbytères ; les archives de fabrique n'avaient pas toutes été dispersées. L'historiographe se montrait infatigable à la recherche des vieux papiers qu'il sauvait du désastre et qu'il rapportait triomphalement à l'évêché, où on les voit encore, malheureusement insuffisamment classés, malgré le zèle éclairé de M. M. Charles Urseau et Pinier, qui avaient commencé à s'en occuper depuis.

Il relevait en même temps 900 inscriptions, qui furent publiées en 1868-1869 sous le titre *Épigraphie angevine*. Il rétablissait d'anciens usages locaux, répondant ainsi par avance à ceux qui devaient l'accuser plus tard de vouloir « tout romaniser». Il « reconnaissait » les reliques, restaurait le culte des Florent, des Maxentiol et des Avertin, poursuivait le procès de béatification de Robert d'Arbrissel, le fondateur de Fontevrault, et du moine Regnault, de l'abbaye de Mélinais.

Enfin, ses voyages et ses excursions dans le diocèse lui permettaient de se procurer des ornements anciens, des émaux, des vases sacrés, des vitraux, des manuscrits, maints objets souvent très précieux, parfois aussi de valeur inégale — comme il arrive en pareille occurrence — mais tous dignes d'être recueillis, conservés et étudiés.

Mgr Angebault, qui n'était point un artiste, mais qui savait honorer les Arts, — c'est à lui, ne l'oublions pas, que la cathédrale de Saint-Maurice doit son incomparable tapisserie française du XIVe siècle, l'*Apocalypse* de Nicolas Bataille, — Mgr Angebault écrivit, à ce propos, une *Lettre pastorale* (16 juillet 1857), en faveur de la création du *Musée diocésain*, dont l'évêque fut le patron, mais dont l'abbé X. Barbier fut l'âme, le véritable fondateur (7 novembre 1857).

Ce Musée d'abord à la Psalette, rue Saint-Aignan, puis à l'Évêché, contenait en 1861, lorsque le jeune archéologue voulut repartir pour Rome, plus de 3.000 numéros, et c'est encore aujourd'hui — entre les mains si compétentes de M. L. de Farcy, qui le dirige depuis 1867 — le seul musée de ce genre, si l'on excepte peut-être une tentative faite, je crois, à l'évêché de Tarentaise et à l'archevêché de Bourges.

Il est moins aisé que ne le pourraient croire les jeunes gens de rendre service à ses concitoyens, surtout lorsqu'il s'agit de déranger certaines habitudes apathiques et de réveiller l'inertie.

Ceux qui apprécient le repos et la tranquillité, ceux qui craignent les dérangements et les déceptions, redoutent les critiques mal fondées ou malveillantes, les quolibets malicieux ou les plaisanteries épaisses, ceux qui escomptent à leur profit les jouissances de la sympathie générale, ceux qui s'imaginent enfin qu'ils seront récompensés de leurs efforts et de leurs peines par les hommages publics, ou tout au moins par une déférence spéciale, ceux-là ne connaissent point la vie humaine. Qu'ils reviennent de ces illusions et sachent envisager les choses comme elles sont, ou ne se prêtent point au rôle, toujours fort discuté et fort contesté, de « bienfaiteur de ses contemporains ».

D'abord « nul n'est prophète en son pays », c'est la parole d'Évangile. Le sage Solon, qui était païen, dit aussi, qu'en tous les cas on « ne peut juger le mérite d'un homme qu'après sa mort », ce qui prouve qu'on se leurrerait parfois, en pensant recueillir la moisson de son vivant.

Le public, appelé à bénéficier de votre création, s'étonnera, soupçonnera, dénigrera.

Votre dévouement paraîtra suspect, intéressé, vaniteux ou ambitieux. Bien heureux si vos sacrifices d'argent ne vous sont pas reprochés comme des spéculations avantageuses pour vous-même !

On vous supposera des arrière-pensées détestables.

On ne se décidera pas aisément à reconnaître, tout simplement, ce qui est pourtant vrai, grâce à Dieu ! que certains hommes aiment à se dépenser et à se dévouer, comme il y en a d'autres qui se complaisent à nuire et à opprimer.

Donc, si vous entreprenez quelque fondation, si vous faites effort pour sortir de l'ornière ou en faire sortir, attendez-vous à n'être ni très secondé ni très apprécié.

Il n'y a pas là non plus de quoi se décourager, si la gloire ou la renommée, ou même si la simple équité vous fuit !

Quand l'abbé Barbier entreprit de créer à Angers le Musée diocésain, de sauver de la destruction tant d'objets intéressants pour l'archéologue et pour l'artiste, il dut nécessairement se heurter à tous les ennuis, à tous les obstacles et à toutes les résistances que suscitent, non seulement le mercantilisme inquiet et jaloux, mais aussi l'ignorance satisfaite, l'esprit de contradiction, les calculs mesquins et, plus tard, les rivalités basses et les jalousies implacables, lorsque l'œuvre, bien modeste pourtant, eut pris corps et sembla prospérer, en dépit de la routine, en dépit de tant d'inertie et d'obstruction, et des sarcasmes timides et des assauts effrontés pour décourager l'initiateur. D'autres ont connu ces difficultés et ces luttes et n'ont pas failli pour cela ; ne suffirait-il point de nommer ici le vénérable M. Godard-Faultrier, lorsqu'il entreprit, il y a soixante ans, la création du Musée d'Antiquités d'Angers, devenu aujourd'hui l'une des plus intéressantes et des plus utiles collections publiques ?

Il n'y a pas très longtemps, M. J.-E. Lenepveu, le futur membre de l'Académie des Beaux-Arts, me rappelait combien M. Mercier, conservateur du Musée de peinture, au logis Barrault, se plaignait amèrement alors des « gros cailloux » et des « vieux pots » de cet « excellent M. Godard », que l'on tolérait à grand'peine, qui devenait encombrant, envahissant, et qu'on estimait tout juste comme un doux maniaque, sinon comme un emballé dont il fallait modérer l'enthousiasme aventureux.

Il n'est pas donné à tout le monde de comprendre tout de suite l'utilité des plus anciens monuments de l'art et de l'industrie humaine, et plus d'un de ceux qui ont la prétention d'être universels, sont légèrement déconcertés à la pensée que le Musée Saint-Germain, — le Château royal ! — que Cluny, que le Louvre même, — le palais de nos rois ! — conservent tant de « gros cailloux » et de « vieux pots » sous vitrines, — et parfois sous vitrines dorées ! — que le Musée Carnavalet recueille pieusement les démolitions de Paris, que le Musée de l'Armée col-

1. Ce renseignement rectifie ce que, d'après différentes notices [illegible] Barbier de Montault, nous avons écrit [illegible] vérité, quelle que soit la vénération avec laquelle on conserve leur souvenir. N. D. L. R.

lectionne avec ferveur les vieilles armes et les vieux équipements.

Aujourd'hui, cependant, le public se rend mieux compte des ressources que trouvent l'Art et l'Histoire à l'étude de certains objets qui, devant des yeux moins clairvoyants, peuvent paraître inutiles ou puérils ; mais, qu'était-ce, il y a quarante et cinquante ans, avant la création des Musées diocésains ?

L'abbé Barbier, malgré l'appui officiel de son évêque, se heurtait à des préjugés du même genre. Il ne considérait cependant pas comme absolument perdu tout le temps qu'il passait en courses, en correspondances, en plaidoyers, pour sauver quelque vase sacré ou quelques débris d'ornement d'église.

Il en profitait pour prendre des notes qu'il utiliserait ensuite ; mais il n'en avait pas moins conscience, sans doute, — et de cela aussi, il convient de lui tenir compte, — que, s'il eût employé à son profit exclusivement personnel les longues journées, les semaines, les années entières qu'il consacrait à cette fondation, bien plus grand fut le bénéfice particulier qu'il en eût pu retirer. D'autant qu'il ne possédait pas, on peut le dire, de la fortune, et qu'il est bien difficile, quand on n'a point de budget — l'Évêché ne pouvait pas lui ouvrir de crédits sérieux, — de résister à l'entraînement, de consentir à laisser échapper telle ou telle pièce en vente. On aime mieux l'acquérir à ses frais. J'ai connu tout cela, pendant les longues années — autant dire ma vie entière — où j'ai voulu former les collections d'histoire, d'archéologie et d'art que j'ai données à la ville de Beaufort, en vue de contribuer à l'instruction et à l'éducation de mes concitoyens.

Ce n'est point ici le lieu de rappeler les vicissitudes à travers lesquelles passa le Musée diocésain depuis 1860, ni de discuter le point de savoir s'il n'eût pas mieux valu réunir toutes ces collections angevines au Musée municipal d'Antiquités ; il y a des raisons pour et contre, et, si j'avais à émettre mon humbie avis, j'inclinerais vers toute solution qui permettrait (avec le respect voulu) aux travailleurs et aux curieux l'accès tout à fait libre de ces monuments d'art et d'archéologie. Je ne doute pas qu'aujourd'hui l'Évêché se fasse un plaisir d'ouvrir ses portes à qui le lui demande ; mais les collections ne sont vraiment utiles que quand le visiteur peut les considérer tout à loisir et sans l'ennui de déranger personne [1].

Quoi qu'il en soit, on peut dire sans crainte de se tromper que, sans Mgr X. Barbier de Montault, la plus grande partie des objets qui composent le Musée diocésain d'Angers seraient aujourd'hui perdus. Le prélat n'eût-il rendu à l'Anjou et à la science d'autre service que d'avoir sauvé de la ruine tant d'objets remarquables ou simplement curieux, sa vie n'aurait pas été inutile à son pays.

Ce fut l'opinion du Gouvernement qui ne tarda pas à lui conférer le titre de correspondant du Ministère de l'Instruction publique pour les Travaux historiques ; ce fut aussi le sentiment de la Ville d'Angers qui lui décerna une médaille de vermeil pour l'installation du Musée diocésain et pour le dévouement éclairé qu'il apporta à l'organisation de l'Exposition d'Antiquités ouverte au chef-lieu du département de Maine-et-Loire, à l'occasion du Congrès archéologique, tenu sous la présidence de M. de Caumont.

Malgré l'obligeance du prélat à mettre ses connaissances à la disposition de quiconque le désirait, ses collègues du clergé n'appréciaient pas tous, au même degré, les efforts de l'historiographe du diocèse. Il eut aussi parmi les laïques d'ardents adversaires, j'oserais dire des ennemis passionnés. L'un d'eux — et la chose est assez piquante pour qu'on la remarque — se vantait, il n'y a pas encore très longtemps, à qui voulait l'entendre — lui qui allait être enterré civilement et qui proclamait cependant l'abbé Barbier l'un de nos plus savants archéologues — d'avoir envoyé contre ce prélat au ministère des cultes tout un réquisitoire pour empêcher son élévation à l'épiscopat.

La situation du jeune prélat à Angers devint assez difficile pour le décider à quitter le diocèse. Il prit congé de Mgr Angebault et retourna à Rome en 1861. Il y demeura jusqu'en 1875, explorant ce vaste champ d'études d'art et d'archéologie religieuses, amassant des matériaux pour ses publications futures, s'occupant également de liturgie et de droit canon, faisant preuve d'une érudition sans cesse en progrès, témoignant d'une fécondité surprenante, bien rarement prise en défaut d'exactitude, jamais suspectée pour sa sincérité.

Affirmer que l'abbé Barbier fut à l'abri de la critique, serait tomber dans une exagération ridicule ; ce serait méconnaître la vérité, compromettre la science et les savants. Peut-être même avait-on quelque raison de remarquer qu'il se soit montré parfois trop audacieux dans ses hypothèses.

L'archéologie doit être prudente et même — qu'on me le pardonne ! — quelque peu sceptique.

On a reproché à Mgr Barbier, et ce semble avec quelque apparence de raison, de voir partout du symbolisme, là même où l'artiste ancien pourrait bien n'avoir pas du tout songé à en mettre : dans un vitrail du XIIIe siècle, il aperçoit une *croix rouge* et plus bas une *croix verte*, très probablement parce que le verrier se préoccupait surtout de l'effet des couleurs ; Mgr X. Barbier, lui, y voit une intention symbolique, la croix « rouge » par allusion à la « foi ardente », la croix « verte » parce que le « bois vert » est l'allégorie de la vie, puis qu'il s'agit de « l'arbre de vie », et non d'une croix de bois mort... J'indique ici, par à peu près, une forme de raisonnement qui a pu entraîner le savant archéologue un peu plus loin que de raison, sans que j'estime le moins du monde sa méthode *a priori* blâmable, et sans ignorer combien le symbolisme eut généralement de l'influence sur les arts du moyen âge.

Pendant le Concile de 1870, Mgr Desflèches, vicaire apostolique du Su-Tchuen Oriental, le prit avec lui en qualité de théologien.

Mais nous n'avons à nous occuper ici que de l'érudit, et spécialement de l'érudit angevin.

Lorsque la guerre advint, Mgr X. Barbier de Montault allait, comme directeur des travaux, poursuivre la restauration de la mosaïque du dôme d'Aix-la-Chapelle (Aachen) exécutée sous Charlemagne [1]. Presque en même temps il faisait partie, avec Viollet-le-Duc, de la Commission internationale chargée de se prononcer sur le plan de restauration du dôme de Cologne.

En Italie, nous le trouvons successivement à Bénévent près du cardinal Caraffa, pour étudier les précieuses archives du cardinal Orsini, plus tard Benoît XIII, administrateur émérite en son temps ; à Bari, nous l'avons dit déjà, pour inventorier le Trésor ; à Monza, pour y dresser le catalogue général des reliques ; à la cathédrale de Milan et à l'église Sainte-Marie, près Saint-Celse ; puis en Savoie, devenue française, où Mgr Turinaz l'avait accueilli avec d'autant plus d'empresse-

1. C'est un point sur lequel j'ai le plus insisté, pour ma part, en donnant, de mon vivant, mes collections à la ville de Beaufort : le Musée doit être ouvert *publiquement* et *gratuitement*.

1. Lorsqu'il s'est agi d'examiner la restauration de l'Octogone carolingien d'Aix-la-Chapelle et de rétablir éventuellement la mosaïque qui l'ornait primitivement, un jury international fut institué pour présider à cette restauration. Ce jury se composait de M. M. Salzenberg (Prusse) ; de Surigny (France) ; Barbier de Montault (Rome) ; Schmidt (Autriche) ; Parker (Angleterre) ; Visconti (Italie) ; Bethune (Belgique). Mais il n'a jamais été question de confier la direction de ces travaux à Mgr Barbier de Montault.

ment que l'éminent prélat publiait lui-même, sur *la conservation des objets d'art religieux*, une lettre appelée à faire sensation et que reproduisit le *Bulletin monumental*. Nous retrouvons encore Mgr Barbier à Albi, et dans dix diocèses de France, qui ont bénéficié de son savoir et de sa passion pour les études ecclésiologiques, l'épigraphie et la liturgie.

Il serait impossible de donner ici toute la Bibliographie des écrits de Mgr X. Barbier de Montault : son légataire universel ne porte pas à moins de 700 le nombre de ses publications diverses, livres, brochures et plaquettes. En 1889, il eut la pensée de les réimprimer, en les coordonnant, et ses *Œuvres complètes* n'eussent pas compris, paraît-il, moins de 60 volumes in-8° de 5 à 600 pages ; le quinzième volume est à peine terminé.

Retiré, en ces dernières années, dans une campagne du Poitou, il ne pouvait se décider au repos, malgré son âge et ses souffrances. Sans avoir été jamais de l'intimité du savant prélat, j'étais de ceux qui, malgré certaines divergences, tenaient beaucoup à rester en excellents rapports avec Mgr Barbier, comme avec M. Port, dans un autre camp, et cela un peu pour des raisons du même ordre, que j'ai données plus haut, échangeant avec eux très volontiers, par hasard, de ces communications dont les travailleurs profitent respectivement et dont j'ai dû très certainement profiter plus que personne.

Je m'étais fait aussi un devoir de provoquer l'admission — ou plutôt la réintégration après son séjour à Rome — d'un archéologue de la valeur de Mgr Barbier de Montault à la Société Nationale d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, qui l'accueillit avec empressement, il y a deux ans, à la vive satisfaction du prélat. Se sachant très malade, se croyant perdu, il m'avait instamment prié, il y a deux ans, de le venir voir en sa solitude, et il m'apprit qu'il désirait donner au musée Saint-Jean son portrait en prélat (toile), une grande partie de sa bibliothèque, tout ce qui le concernait comme archéologue et écrivain, ses manuscrits, ses papiers, ses notes (plus de 300,000, pensait-il).

— Vos travailleurs trouveront dans ces matériaux une mine qu'ils n'épuiseront pas de si tôt, me disait un ami et un confident du prélat.

Il me fit part aussi de divers autres legs projetés par lui ; mais je ne crois pas qu'il ait pu réaliser tous ses projets.

Mgr X. Barbier de Montault est mort le 30 mars 1901.

Puissent ces lignes conserver près de nos compatriotes la mémoire d'une figure très originale, très personnelle, qui demanderait à être étudiée mieux qu'en ces courtes impressions, d'un savant qui, jusqu'au delà de sa mort, a tenu à rester angevin, qui eut sa part de dignités et aussi de déceptions, qui était peut-être en droit de se croire appelé à de plus grandes charges, sinon à de plus grands honneurs, mais qui eut en somme la meilleure part, puisqu'il a pu mourir avec les consolations que doit donner à l'homme une longue vie de travail, avec les espérances que doit donner au chrétien, au prêtre, la fidélité de sa Foi.

Joseph DENAIS.

Nécrologie.

Émile Lambin.

La *Revue de l'Art chrétien* a été fort éprouvée au cours de l'année 1901, qui lui enleva son plus ancien, son plus assidu et l'un de ses plus éminents collaborateurs en la personne de Mgr Barbier de Montault. Elle vient de perdre encore bien inopinément un de ses dévoués auxiliaires ; nous avons appris la mort de M. E. Lambin, alors que nous étions en pleine correspondance avec ce sympathique écrivain au sujet de ses travaux en cours destinés à notre *Revue :* nous nous étonnions de son retard à nous répondre ; il n'était plus de ce monde : il était entré le 19 septembre 1901 dans la vie éternelle, où le Seigneur l'aura accueilli avec faveur, nous en avons la confiance ; car il a aimé son temple et consacré son talent a célébrer les beautés de l'art chrétien dans les applications décoratives de la flore. C'était un chrétien et un homme d'une grande bonté.

Émile Lambin, né à Paris le 18 décembre 1835, appartint d'abord à l'administration de la Préfecture de police. Mais à sa retraite, en 1890, il consacra ses loisirs à des travaux archéologiques d'une rare conscience, notamment à des études sur la flore sculpturale des cathédrales, dont bénéficia la *Revue de l'Art chrétien* et qui lui créèrent une place à part dans cette branche de l'archéologie qu'il avait faite sienne. En même temps, il faisait participer à sa science les travailleurs dans des conférences très suivies données à l'Institut populaire du Trocadéro. On a de lui, entre autres : *La Flore gothique* (1893), *Les Églises de l'Ile-de-France* (1898), *La cathédrale et la Forêt* (1899), *La Flore de la cathédrale de Meaux* (1900), études publiées pour la plupart dans nos colonnes, dans la *Semaine des Constructeurs*, l'*Art pour tous*, etc. Il a donné à la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1899 et en 1901, deux intéressantes études sur *La Flore sculpturale du moyen âge* et *L'Église de Saint-Leu d'Esserent*. Il laisse en manuscrit des notes sur la cathédrale de Cologne que nous publierons prochainement et une monographie de l'église de Neuilly-sur-Marne. Il a, sinon créé la science de la flore médiévale, du moins donné un corps aux études commencées sur ce beau sujet. Il a écrit aussi divers opuscules historiques : *Ajax ; Duguesclin, connétable de France et de Castille ;* etc., et publié les cours sur l'histoire de la Bible professés au Collège de France par Renan. Il était membre de plusieurs Sociétés archéologiques.

L'homme privé n'était pas moins sympathique que le savant et sera non moins vivement regretté.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Les roses d'or pontificales, par M. Eug. Muntz. ... ... p. 1
La Couronne de fer, au trésor de Monza (fin), par Mgr X. Barbier de Montault. ... p. 12
Essai sur la décoration architectonique, par M. L. Cloquet. pp. 25, 212, 289, 394, 481 (fin).
La cathédrale de Laon, par M. Émile Lambin. ... ... p. 36
Les Actes des Apôtres. — Tapisseries d'après Raphaël, par M. Gerspach. ... ... p. 91
Les peintures des maîtres inconnus. Tableau attribué à Roger Van der Weyden, par M. W.-H. James Weale. ... ... p. 124
Bras-reliquaire à l'église St-Nicolas de Valenciennes, par M. Louis Serbat. ... ... p. 126
Le trésor de l'église abbatiale de St-Mathias à Trèves, par Mgr X. Barbier de Montault. ... ... p. 179
Église de Messines, par M. le baron Bethune. ... ... p. 193
Le Pérugin, par l'abbé Broussole, par M. J. Helbig. p. 273
Pince et fer à hosties au Musée de Brive, par M. Ern. Rupin. ... ... p. 281
Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain, par M. Gerspach. p. 300
Le Couronnement de la sainte Vierge, par M. W.-H. James Weale. ... ... p. 361
Les Origines de l'Architecture gothique, par M. John Bilson. ... ... pp. 365, 463 (fin).
G.-É. Guffens, par M. J. Helbig. ... ... p. 455
Du rôle de l'arum dans la Flore gothique, par M. Em. Lambin. ... ... p. 488
La restauration des monuments anciens (1re part.), par M. L. Cloquet. ... ... p. 498

Mélanges.

Une inscription de cloche (Mgr X. Barbier de Montault). — La dalmatique du trésor de St-Pierre (le Père Jos. Braun). ... ... p. 51

Le « Memling » de M. Kaemmerer (W.-H. James Weale). — Ostensoir de Notre-Dame de Cléry (M. Saget). — Les principes de l'art et les fantaisies modernes (Jos. Osterrath). — Le monument de Mgr Rivet à Dijon (H. Chabeuf). — Discours de M. H. Carton de Wiart, à l'École St-Luc à Bruxelles (L. Cloquet). ... ... p. 130

De la restauration des Monuments en Belgique et ailleurs (J. Helbig). ... ... p. 234

Restauration des Monuments (J. Helbig). Les grands maîtres rendus populaires (le même). Fragments d'un "Physiologus" (Mgr X. Barbier de Montault) — Une monstrance flamande (M. D.) ... p. 314

La maison de François Ier à Abbeville (Alc. Ledieu). - L'Art et l'Autel (L. Cloquet). p. 414

La Vierge Marie et le Serpent (L. Germain de Maidy) ... p. 504

Correspondances.

Lettres d'Italie de M. Gerspach. ... pp. 55, 141, 240, 326, 419, 505

Lettres de N. Thiollier, L. Saget et Ém. Lambin. ... p. 58

Tableau dédicatoire de la chapelle de la Sainte-Trinité à Lublin (Pologne) (A. Brykczynski) ... p. 144

Lettre (au Eugène H) p. 419

Peintures murales du XVe siècle à Beaune (H. Chapuet). L'archéologie au Vatican (Dr Alb. Ballandier). Lettre de M. Gerspach. ... p. 508

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. Société nationale des Antiquaires de France. pp. 60, 147, 244, 329, 424, 517
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. pp. 60, 147, 244, 329, 517
Congrès des Sociétés savantes et réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... p. 62
Congrès des Sociétés savantes à Nancy en 1901 pp. 62, 330
Commission diocésaine des monuments. ... p. 63
Société historique et archéologique de l'Orne. p. 148
Comité des travaux historiques. pp. 148, 332, 519
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. p. 332
Société d'Émulation de Cambrai. p. 332
Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais. p. 332
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. p. 335
Congrès de la Société française d'archéologie. pp. 424, 519
Société archéologique du Midi de la France. ... p. 425
Congrès eucharistique d'Angers. p. 523
BELGIQUE. — La Commission royale des monuments de Belgique p. 63
Académie royale d'archéologie de Belgique. pp. 63, 333
L'Art chrétien à Namur. ... p. 149
Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph à Gand. pp. 247, 524
Société d'archéologie de Bruxelles. pp. 248, 426
Cercle d'archéologie d'Enghien. ... p. 248
Congrès d'archéologie et d'histoire à Tongres pp. 333, 525
Institut archéologique du Luxembourg p. 335
Société historique et littéraire de Tournai. p. 335
Société d'histoire et d'archéologie de Gand. p. 426
Société des Mélophiles de Hasselt. p. 426
Commission royale des monuments de Belgique. p. 524
HOLLANDE. — Gilde de Saint-Bernulphe. p. 523
ALLEMAGNE et PAYS-BAS. — Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. p. 521
ESPAGNE. — Sociedad española de excursiones p. 246

Bibliographie.

Première livraison. — Raccolta di divise o motti araldici, par G. Pietramellara. — Bibliographie des inventaires. — Mobilier et reliques de l'abbaye de Baume-les-Messieurs, par l'abbé Brune. — Statues de l'école dijonnaise, par le même. — L'architecture romane dans le Jura, par le même. — Reliquaire de Saint-Juste à Château-Chalon, par le même. — Monuments du Velay, par A. Thiollier. — La Vierge et le Buisson ardent, par le chan. Marsaux. — Les secrets du coloris, par G. de Lescluze. — Monographie de l'église de Réthel, par H. Jadart et P. Demaison. — Constitutions de Guillaume Durand, par Jos. Berthelé et M. Valmary. — Jeanne d'Arc sur une taque de foyer, par M. L. Germain. — Une taque symbolique du XVIIe siècle, par M. F. Donnet. — La Touraine au petit Palais, par le Cte Ch. de Beaumont. — La Belgique illustrée, par M. E. Bruylant. — Les torches des communautés lavalloises, par J. M. Richard. — Le monument du cardinal Lavigerie, par M. d'Anselme de Puisaye. ... ... p. 65

Deuxième livraison. — Le trésor de l'abbaye de Silos, par Dom Eug. Roulin. — De oude brugsche bouwtrant en de vlaamsche Renaissance, par A. Van de Velde. — Esthétique fondamentale, par Ch. Lacouture, S. J. — Inventaires, par Mgr X. Barbier de Montault. — Les saints de la messe, par Ch. et G. Rohault de Fleury. — La sculpture à Troyes au XVIe siècle, par R. Kœchlin et Marquet de Vasselot. — La statuaire en Normandie, par le chan. Porée. — Bulletin de la Sociedad española de excursiones.— G. Van Caster et les Hunin, par le chan. Van Caster. — L'art des jardins, par G. Riat. — Épitaphes de la Flandre au XVIe siècle, par le B^n Bethune. — Sainte Foy, par A. Bouillet et L. Servières. — Les chefs-d'œuvre des musées de France: la peinture, par L. Gonse. — Iconographie et bibliographie de N.-D. de la Treille, par Quarré-Reybourbon. ... ... p. 150

Troisième livraison. — Les peintures murales du cloître de l'église d'Emmaüs à Prague, par le Dr J. Neuwirth. — Le coffret de St-Nazaire et le manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne à Milan, par F. de Mély. — La Tiare pontificale du VIIe au XVIe siècle, par Eug. Müntz. — Le musée de portraits de Paul Jove, par le même. — Sepulveda y Santa Maria de Nieva, par le Dr Enr. Serrano Fatigati. — Éléments d'archéologie chrétienne et les Catacombes romaines, par H. Marucchi. — St-Pierre de Rome. Histoire de la basilique vaticane et du culte du tombeau de S. Pierre, par le P. Mortier. — Analecta hymnica Medii Ævi. Sequentiæ ineditæ, par le P. Blume. — Bibliographie des inventaires, par Mgr X. Barbier de Montault. — Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, par Ch. Givelet, H. Jadart et L. Demaison. .. .. p. 249

Quatrième livraison. — Le XIXe siècle. — Bibliographie des inventaires, par Mgr X. Barbier de Montault. — Répertoire des collectionneurs et des artistes, par E. Renard. — Jeunesse du Pérugin, par l'abbé Broussole et J. K. Huysmans. — Archives de la Commission des Monuments historiques, par A. Perrault-Dabot. — Monuments historiques, par L. Paté. — Les sculptures en plein air à Bruxelles, par Pol. Meirsschaut. — Uzeste et Clément V, par l'abbé le Brun. — La cathédrale de Noyon, par Eug. Lefèvre-Pontalis. ... ... p. 337

Cinquième livraison. — Iglesias españolas del santo Sepulcro. La Vera Cruz y Eunate, par D. E. Serrano Fatigati. — Segovia. Porticos de sus Iglesias Romanicas, par le même. — Le livre de la prière antique, par le R. P. Dom F. Cabrol. — Histoire de l'église Saint-Bénigne à Dijon, par l'abbé L. Chomton. — L'Arte di Benvenuto Cellini, par J.-B. Supino. — Denier de Judas. — Le mobilier du Val-Dieu. Excursion archéol., par l'abbé A. Desvaux. — Travaux de Du Rif, par F. Mazerolle. — Les Rues de Romans, par U. Chevalier. — Histoire des Beaux-Arts, par Paul Rouaix. — Louis Courajod (leçons), par H. Lemonnier et A Michel. Bruges et Ypres, par H. Hymans. . . . . p. 429

Sixième livraison. — Le Bienh. Humbert de Romans, par Mme de Waresquiel.— Constantinople, par E. Soil. — Sainte Geneviève, par H. Jouy. — L'archéologie du moyen âge en France, par Anthyme Saint-Paul. — Saint-Remi à Reims, par A. Gosset. — L'église de Vinça, 1734-1769 ; les Sépultures antiques du Pays nantais ; l'âge de l'église de Deas à Saint-Philibert de Grandlieu, par L. Maitre. — Vieux coins de Flandre, par A. Heins. — Le mobilier du Val-Dieu, par l'abbé Desvaux. — Roger Van der Weyden, par L. Maeterlink. — N.-D. du Désert, par M.-A.-J. Devoisins. — Traité d'architecture, par L. Cloquet. ... ... p. 526

Périodiques. ... ... pp. 76, 172, 264, 350, 533

Index bibliographique. ... ... pp. 79, 265, 351, 444, 536

Chronique.

Première livraison. — RESTAURATIONS MONUMENTALES : Réponse à M. Fierens-Gevaert ; vandalisme en France ; restaurations en Belgique. — ŒUVRES NOUVELLES : église St-Anselme à Rome ; vitraux ; calvaire à Lourdes. — DÉCOUVERTES : fresques, etc. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Albrecht De Vriendt. ... ... p. 82

Deuxième livraison. ŒUVRES NOUVELLES. Le monument de Bossuet à Meaux. MUSÉES. — RESTAURATIONS : cathédrales de France, vieux Rouen, tour de Vésone à Périgueux, Commissions diocésaines des monuments, Notre-Dame du Sablon à Bruxelles. — NOUVELLES : art protestant, fresques anciennes, gares gothiques. — NÉCROLOGIE : M. H.-A. Revoil. ... ... p. 173

Troisième livraison. — RESTAURATION DES RUINES, réponse à M. Fierens-Gevaert. — RESTAURATIONS DIVERSES. VARIA. — NÉCROLOGIE : M. H.-A. Revoil. ... ... p. 269

Quatrième livraison. LÉON XIII ET LE CHANT GRÉGORIEN. PLAIN CHANT : le monopole des éditeurs liturgiques. — RESTAURATIONS : cathédrale de Rouen ; Monuments belges : Soignies, Bruges, Hoogstraeten, Châtelet, Enghien, Diest, Binche, etc. — NOUVELLES. — NÉCROLOGIE : Mgr X. Barbier de Montault. ... ... p. 354

Cinquième livraison. CHANT GRÉGORIEN. — MONUMENTS ANCIENS. SOLESMES. NOUVELLES. ... ... p. 449

Sixième livraison. — ÉGLISES NOUVELLES : Rome, Luxembourg. — MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Toulouse, Langres, Paris, Blaise, Looz, Louvain. — LE CHATEAU DE LAROCHEPOT. — MUSÉES. — PEINTURES MURALES : à Beaune, à Anvers, à Zepperen. — FOUILLES DE ST-DENIS. — NOUVELLES. — Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. — NÉCROLOGIE : Émile Lambin. p. 538

Table des Planches.

I. — Déposition de la Croix : Tableau du Musée de La Haye.
II. — Église de Messines. Fenêtre absidale (ancien chœur des chanoines).
III. — Id. Id. Fenêtres latérales géminées. Id.
IV. — Pietro Perugino. Fresque au cloître de Santa Maria Maddalena de Pazzi.
V. — Applications de la passiflore stylisée (menuiserie et peinture murale).
VI. — Le Couronnement de la sainte Vierge, peint par Albert CORNELIS.
VII. — Cathédrale de Durham. — Coupe transversale.
VIII. — Id. Id. Une travée du chœur.
IX. — Crucifix.
X. — Godefroid-Egide Guffens. LA SAINTE VIERGE ET SAINT JEAN AU PIED DE LA CROIX. (Peinture murale de l'église N.-D. à Saint-Nicolas).
XI. — Intérieur de la basilique de Sainte-Sophie à Constantinople.

Vignettes intercalées dans le texte.

Rose donnée par Clément V à la cathédrale de Bâle. ... ... p. 6
Essai sur la décoration architectonique, 56 vignettes. ... ... pp. 25 à 35
Laon. — Intér. de la cathéd. nef et chœur. p. 38
Id. Id. chœur et nef. » 40
Id. Chapiteau de nénuphar. » 42
Laon. — Chapiteau de plantain. ... ... p. 44
Id. Chapiteau de fougère. ... ... » 46
Id. Chapiteaux et rinceau de vigne. » 47
Id. Chapiteaux de fougère et de vigne. » 48
Portrait d'homme, par Memling. ... ... » 71
Stalles anciennes à Louvain. ... ... » 72
Châsse de sainte Gertrude à Nivelles. ... » 72

Le « Groeningenhof » à Aertselaer. ... ... p. 73
Tableau de l'Adoration de l'Agneau, par Van Eyck. ... » 74
Rue de l'Ane aveugle à Bruges. ... » 75
La chapelle Sixtine. ... » 93
La Vocation de saint Paul ; tapisserie. ... » 95
La Mort d'Ananie. Id. ... » 97
St Paul et St Barnabé à Lystre Id. ... » 99
La Guérison du paralytique Id. ... » 101
Saint Paul à l'Aréopage Id. » 103
Élymas frappé de cécité Id. ... » 105
La Conversion de saint Paul Id. ... » 107
Saint Paul en prison Id. ... » 109
La Pêche miraculeuse Id. ... » 111
La Lapidation de saint Étienne Id. ... » 113
Tapisserie de Bruxelles (XVIe siècle). ... » 115
Id. Id. ... » 117
Id. Id. ... » 119
Bras-reliquaire à Saint-Nicolas de Valenciennes. ... » 127
Id. Id. Id. ... » 128
Ostensoir au trésor de N.-D. de Cléry (XVe siècle). ... » 132
Peinture murale dédicatoire à Lublin. ... » 145
Détail de frontal émaillé (Trésor de Silos). » 151
Monstrance eucharistique (XVIe siècle). » 152
Plan d'une maison thébaine avec jardin. » 162
Un coin du jardin de Caprarola. ... » 163
Jardin en éventail de Montargis. ... » 163
Jardin des Colombiers à Paris. ... » 164
Jardin du Luxembourg. ... » 164
Plan de l'église Sainte-Foy de Conques. » 166
L'église de Conques, vers 1820. ... » 167
Restes du cloître de l'abbaye de Conques. » 167
Reliquaire du grand voile de sainte Foy. » 168
La Vierge entre deux Saints. ... » 169
Glorification de l'Immaculée Conception. » 170
L'Adoration de l'Enfant Jésus. ... » 171
L'église de Saint-Mathias, à Trèves. — Reliquaire de la Vraie Croix, face. ... » 182
Id. Id. Id. revers. ... » 186
Id. Id. Id. détail de la face. » 187
Id. Id. Id. étui. ... » 188
Église de Messines. — Plan terrier. ... » 197
Id. Vue (côté nord). ... » 199
Id. Chapiteau de l'ancienne nef. » 199
Id. Vue intérieure du chœur. ... » 200
Id. Coupe d'un pilier. ... » 200
Id. Coupe sur le transept. ... » 201
Id. Chapiteau à l'entrée du chœur. » 202
Id. Élévation du transept nord. » 203
Id. Détail de la porte. ... » 204
Id. Élévation extér. de l'ancien chœur des chanoines. ... » 205
Id. Coupe longitudinale Id. ... » 205
Id. Coupe transversale Id. ... » 206
Id. Détail de la corniche de la tour. » 206
Église de Messines. — Tour (vue de l'Ouest). p. 207
Id. Sceau des échevins de Messines 1256. ... » 208
Id. Id. Id. 1336-1566. » 210
Id. Vue générale de l'abbaye. ... » 211
Essai sur la décoration architectonique, 90 vignettes. ... pp. 212 à 232
Statue de Boniface VIII, à Florence. ... p. 252
La grande tiare de Jules II. ... » 253
Pince et fer à hosties au Musée de Brive. » 284
Id. Id. Id. » 287
Id. Id. à l'église de Pazayac. » 288
Essai sur la décoration architectonique, 31 vignettes. ... pp. 289 à 299
Monstrance flamande à Sedan. ... p. 324
Le Pain bénit, tableau de Dagnan-Bouveret. » 337
Gallia, buste par Moreau-Vauthier. ... » 338
Carte de l'Italie centrale et de l'Ombrie. ... 341
Rencontre à la Porte d'Or, fresque de Ott. Nelli. » 342
La Présentation, tableau de Gent. de Fabriano. » 342
Madone et Anges, fresque de Mezzastris. ... » 343
Vierge et Saints à Pérouse, fresque de Boccati da Camerino. ... » 344
Martyre de S. Barthélemi, fresque de Nicolo Alunno. ... » 345
Jubé de Saint-Étienne-du-Mont à Paris. » 346
Façade Id. Id. » 347
Plan de l'église d'Uzeste. ... » 348
Portrait de Mgr X. Barbier de Montault. » 358
Durham, crypte du réfectoire. ... » 368
Id. plan des piliers. ... » 369
Winchester, crypte. ... » 370
Id. voûte sous la tribune. ... » 371
Gloucester, chapelle sud du déambulatoire. » 372
Durham, triforium. ... » 376
Id. bas-côté du chœur, plan de la voûte. » 377
Id. Id. piles. ... » 379
Id. plan d'un pilier. ... » 380
Id. voûte sous la tour nord-est. ... » 381
Péterborough, plan de la voûte. ... » 382
Id. bas-côté sud du chœur. ... » 383
Id. bas-côté nord du chœur. ... » 383
Id. Id. Id. plan. » 384
Gloucester, bas-côté nord de la nef. ... » 385
Id. plan des piliers. ... » 387
Romsey, bas-côté sud du chœur. ... » 387
Devizes, église Saint-Jean, plan de la voûte du chœur. ... » 388
Malmesbury, bas-côté sud de la nef, plan de la voûte. ... » 389
Cathédrale de Durham, transept sud et nef. » 390
Id. Id. nef. ... » 391
Essai sur la décoration architectonique, 78 vignettes. ... pp. 394 à 413
Porte de la maison de François Ier à Abbeville. ... p. 415
Id. Id. Id. » 417

Scolopendre (Langue de cerf.) . » 423
Fougère. (Polypode vulgaire. . . .. » 423
Chapit. de l'église St-Nazaire à Carcassonne. » 425
Statue du Christ. . ... » 426
Ypres, façade de la maison des Templiers. » 441
Id. ancienne Halle, restitution de la façade complète. » 442
Plans de piliers. ... ... » 463
Durham, transept nord, côté est. ... ... » 467
Id voûte de la nef, côté nord. ... » 469
Christchurch, chapelle est du transept sud. ... ... » 472
Durham, abside de la salle capitulaire. ... » 473
Profils de nervures de voûte. ... ... 474 et 476
Durham, nervure de voûte. . p. 478
Durham, clef de voûte. ... ... p. 479
Id. arcades principales du galilée. » 480
Essai sur la décoration architectonique, 30 vignettes. ... ... pp. 481 à 487
Arum naturel des bois. ... ... p. 488
Acanthe que le Dr Woillez prétend être de l'arum. ... ... » 491
Chapiteaux de St-Benoît-sur-Loire. pp. 492 et 493
Église de Bagneux. — Arum interprété. p. 494
Église de Chambly. — Arum ondulé. ... » 494
Église de Taverny. — Chapiteau d'arum. » 496
Différentes formes d'arum. ... ... » 496
Porte-feu en fer et cuivre, XIVe siècle. ... » 507
Groupe de mosquées à Stamboul. . . ... » 527
Sainte Geneviève. ... . » 529

Table par noms d'auteurs.

ARNOULT (André). Le château de Larochepot (Chronique). ... ... p. 539
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.) — La Couronne de fer, au trésor de Monza (Lombardie). . . p. 12
Le Trésor de l'église abbatiale de Saint-Mathias, à Trèves (Prusse). ... p. 179
Une inscription de cloche (Mélanges). ... ... p. 51
Fragments d'un « Physiologus » du XIIe siècle, à Monza (Mélanges). ... p. 321
Bibliographie. . . .. pp. 65 à 68, 158 à 160, 255 à 260, 338 à 340
Périodiques. . . .. p. 76
BATTANDIER (Dom A.). L'archéologie au Vatican (Correspondance). . . . . p. 510
BERTHELÉ (Jos.). Bibliographie. ... ... p. 260
BETHUNE (Le B.) Église de Messines. ... ... p. 193
BILSON (John). Les Origines de l'Architecture gothique. ... ... pp. 363, 463
BRAUN, S. J. Jos. — La dalmatique du trésor de Saint-Pierre (Mélanges). ... ... p. 52
BRYKCZYNSKI (A.). Tableau dédicatoire de la chapelle de la Sainte-Trinité à Lublin (Royaume de Pologne) (Correspondance). ... ... p. 144
CHABEUF (H.). Le monument de Mgr Rivet à Dijon (Mélanges). ... ... p. 135
Peintures murales du XVe siècle à Beaune (Correspondance). ... ... p. 508
Bibliographie. ... ... pp. 153, 340, 428
Œuvres nouvelles (Chronique). ... ... p. 173
CLOQUET (Louis). Essai sur la décoration architectonique. ... ... pp. 25, 212, 289, 394, 481
La restauration des monuments anciens (1re partie). . ... p. 498
Discours (Mélanges). ... ... p. 138
L'art et l'autel (Id.). ... ... p. 418
Travaux des Sociétés savantes. ... ... pp. 148, 247, 248, 333 à 336, 425 à 428, 524
Bibliographie. ... ... pp. 68 à 76, 161 à 171, 346 à 350, 435 à 443, 527 à 533
Périodiques. ... ... pp. 77, 78, 533, 535
Restaurations monumentales (Chronique). ... . p. 82
Restauration des ruines (Id.). ... ... p. 269
DE FARCY (L.). Chronique. ... ... p. 174
DE MÉLY (F.). Bibliographie. . . .. pp. 251, 337
DENAIS (Joseph). Mgr X. Barbier de Montault (Chronique). . . ... p. 543
DESTRÉE (Joseph). Bibliographie. . . .. p. 100
E. C. — Bibliographie. . . . pp. 153, 535
E. R. Bibliographie. ... ... p. 428
GERMAIN DE MAIDY (Léon). — La Vierge Marie et le Serpent (Mélanges). .. .. p. 504
GERSPACH. Les Actes des Apôtres. — Tapisseries d'après Raphaël. ... ... p. 91
Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain (Carnet de voyage). . .. . p. 3[illegible]
Correspondance d'Italie. ... pp. 55, 141, 24[illegible], 326, 419, 505, 516
Bibliographie. . . . . p. 434

G. A. —	Bibliographie.	p. 428
H. (Eugène). —	Correspondance.	p. 423
HELBIG (J.). —	Le Pérugin	p. 273
	Godefroid-Égide Guffens.	p. 455
	De la restauration des monuments en Belgique et ailleurs (Mélanges).	pp. 234, 314
	La vie et les œuvres des grands maîtres rendues populaires (Id.).	p. 318
	Bibliographie.	pp. 150, 249, 251, 526
	Nécrologie.	pp. 89, 387
LAMBIN (Ém.).	La cathédrale de Laon.	p. 36
	Le rôle de l'arum dans la Flore gothique.	p. 488
	Correspondance.	p. 59
LEDIEU (Alcius).	La maison de François Ier à Abbeville (Mélanges).	p. 414
M. D. —	Une monstrance flamande à Sedan (Mélanges).	p. 324
MUNTZ (Eug.). —	Les roses d'or pontificales.	p. 1
OSTERRATH (Jos.). —	Les principes de l'art au moyen âge et les fantaisies de la décoration moderne (Mélanges).	p. 133
P. —	Travaux des Sociétés savantes.	p. 63
ROULIN (Dom E.).	Travaux des Sociétés savantes	p. 246
	Bibliographie.	p. 255
RUPIN (Ernest). —	Pince et fer à hosties au Musée de Brive (Corrèze).	p. 281
SAGET. —	Ostensoir, style du XVe siècle, à Notre-Dame de Cléry (Mélanges).	p. 132
	Correspondance.	p. 58
SERBAT (Louis).	Bras-reliquaire à l'église Saint-Nicolas de Valenciennes.	p. 120
THIOLLIER (N.) —	Correspondance	p. 58
WEALE (W.-H.-J.). —	Les peintures des maîtres inconnus. Tableau attribué à Roger Van der Weyden.	p. 124
	Le Couronnement de la Sainte Vierge, peint par Albert Cornelis.	p. 361
	Quelques observations sur le « Memling » de M. Kaemmerer.	p. 130
X.	Chronique.	p. 177

ERRATA.

Page 248, 1re col. 6 ligne, au lieu de : *longue et* ; lisez : *largement*.

» 272, 2 » Nécrologie, 7 ligne, au lieu de : *achevé* ; lisez : *achevés*.

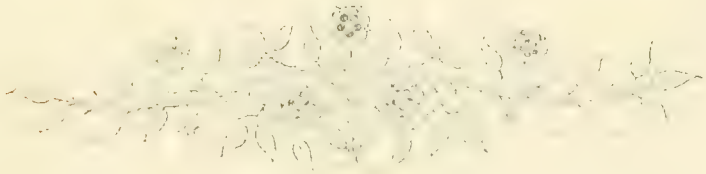


Table analytique.

A.

Abadie, architecte, 346.
abbaye, d'Angers (Toussaint), 451 ; — Aulne, 82, 84, 228, 235 238, 269, 279, 489 ; — Baune-les-Messieurs, 68; – Bourges (St-Sulpice), 244, — Conques, 167 ; — Emmaüs, 249, Flémalle, 426 ; — Flône, 317 ; — Fontains, 392, Granselve, 331 ; Herckenrode (des Dames nobles), 451 ; — Jumièges, 438, - Klosterneubourg, 78 ; — Komburg, 535, — Laachetzee, 189, — Limoges (St-Martial), 282, Maredsous, 315, 318, - Messines, 193, Melrose, 498; — Mont-St-Michel, 238, - Moutierneuf, 159 - Orval, 63 235, - Ourscamp, 331 ; — Prague, 249; — Remiremont, 259; — Saint-Anselme, 87 ; — Saint-Denis, 282 ; Silos, 150 151, 153, - Silvacane, 282 ; – Stuben, 185 187, - Valvisciola, 58 ; — Villers, 63, 82, 83, 84, 235, 236, 498; - Whitby, 370, - Voult (Notre-Dame) 370.
Abbeville, hôtel Gruthuse, 144, 417 ; — maisons en bois, 414; — m. de François Ier, 411; — m. de la Tannerie, 414, 415; — porte sculptée, 414, 415 - rue Cache Cornaille, 416.
abeille, 405.
Abin (château d'), 257.
Abondance (d'), 186.
abside polygonale, 62.
Académie, artistique et scientifique de Milan, 527; – *des Inscriptions et Belles-Lettres*, 60, 147, 244 271, 329, 527 ; — *royale d'archéologie*, 63, 333.
acanthe (feuille d'), 213, 217, 218, 222, 489-499.
Acciajoli (Nicolas), 9.
Achmet (mosquée d'), 538.
Actes des apôtres (tapisserie des), 91-123.
Adam, 190.
Adoration, des Bergers (Baldovinetti), 55-57 ; - (Van der Goes), 344, - *de l'Enfant Jesus*, 171.
Adoro te, 186.
Adrien, empereur, (mausolée d'), 243 ; — (Luc), peintre, 427.
Aelst (Van), tapissier, 100, 106, 108, 109, 110.
Aerschot (église d'), 357.
Aertselaert, Groeningenhof, 73.
Agathe (statue de Ste), 265.
Agen, ateliers de sculpture, 519 ; — cathédrale, 424, 520, — Congrès de la *Société française d'archéologie*, 424 ; — études archéologiques, 519; – église des Jacobins, 424, — maisons antiques, 520 ; — musée, 519 ; — origine du nom, 424 ; — souterrains, 519.
Agenais, architecture, 424 ; — églises, 520 ; — *(Revue de l')*, 78
Agneau, mystique (adoration de l'), 74, - pascal, 287.
Agnès (Ste), 242.
agnus, 339
Agrèces (S.), 183.
Aguilhon, 12-14, 16, 17, 21.
aigle (icon.), 321, 374, 404
Aigues-Mortes, maisons antiques, 85.
Aix, musée, 427 ; — reliquaire, 23 ; — trésor, 25
Aix-la-Chapelle, capitulaires de Charlemagne, 4 ; - châsse de Charlemagne, 493 ; — octogone carolingien, 545 ; — reliquaire grec, 23.
Albert (l'abbé), 190 ; — duc d'Autriche, 12 ; — d'Este (rose d'or d'), 9 ; — le Grand, 162.
Albi, bibliothèque, 147 ; — cathédrale, 425 ; — crosse de 1200, 403 ; — manuscrit, 147.
Alcamène, sculpteur, 61
Aldhun, église, 374.
Alexandre IV, 526 ; — VI (tiare d'), 252.
Algérie, fouilles, 329.
algues marines (icon.), 232.
Allegranza (le R. P.), 20
Allemagne (serge d'), 66.
Alost, fresques, 451.
Alunno (Nic.), peintre, 274, 343, 344.
Amboise, château, 230, 257 ; — inventaire de meubles anciens, 257 ; — (cardinal d'), 329.
ambon en marbre blanc, 305, 316
Ambroise (S.), *De obitu Theodosii Magni*, 20.
Ambrosienne, manuscrits de la bibl., 18.
Ami du clergé (l'), 77.
Amiens, cathédrale, 223, 504 ; — portail, 397.
amphithéâtres romains, 498.
Amsterdam, musée, 58.
amulette, 212 ; — égyptienne, 212.
ananas (décor.), 228, 289.
Ananie (mort d'), 94, 96, 97, 98, 108, 116, 118, 122
Analecta, hymnica medii ævi, 257 ; *Juris pontificii*, 15, 17.
Anatole (S.), 142.
ancolie (décor.), 222, 224.
Anderlecht, église du Sablon, 85.
Andernach, église, 523; — fonts baptismaux, 523, St-Sépulcre, 513.
Andrea, de Florence, 439.
Andria (duc d') (rose d'or du), 9.
âne (icon.), 406.
Angibault (Mgr), 543.
Angelico (Fra), 57, 112, 157, 217, 279, 309, 313, 321.
Angeli (Luig. de), 22.
Angeluzzio (Diotisalvi), peintre, 142.
Angers, abbaye Toussaint, 451 ; — bibliothèque, 338 ; — cathédrale, 183 ; — Congrès eucharistique, 512 ; — église St-Jean, 159 ; — église St-Martin, 4[illegible] ; - logis Barrault, 451 ; — musée diocésain, 544, 545 ; — musée St-Jean, 60 ; — palais de la place de la Bourse, 431 ; — tapisseries, 174; — tapisserie de l'Apocalypse, 544; — vitrail du XIIIe siècle, 159.
anges, 362 ; — adorateurs, 186 ; — (les neuf chœurs des), 361.
Angleterre, églises normandes, 366 ; — monuments anciens, 238 ; — parcs pittoresques, 165 ; — premières croisées d'ogives, 365, — œuvre d'), 60
animaux (icon.), 394 ; — fabuleux, 397.
Annales archéologiques, 185, 188, 359 ; — *de St Louis des Français*, 79.
Annecy, inventaire du château, 66 ; — inscriptions latines, 424.
Annonciation, 510, — (Baldovinetti), 55, - (Cavallini), 421, (Giotto), 462, du XVe siècle, 68, 76, 308.
Anselme de Puysaie (D'), 76.
Anthyme Saint-Paul, 41, 314, 365, 480, 529.
Antiquités, chrétiennes, 329 ; — classiques, 329, puniques, 245, — à Denon, 331.
Antoine, de Padoue (S.), 142, — abbé (S.), 142 ; — (tau de) 332 ; — (les) fondeurs de cloches, 263.
Antonio Veneziano, peintre, 243.
Anvers, banque nationale, 411 ; — bourse, 461, chemin de croix, 457, 461, — église St-Georges, 458 ; — maison antique, 541, — peintures, 458, 461.
Apocalypse en peintures, 329.
Apollon, 35 ; — (statue d'), 424.
Apôtres, 514 ; — (actes des), tapisseries, 91-123.
Apoxyomène de Lysippe, 61
Apulie, ambons, 172; — sièges épiscop., 172.
aquamanile, 407.
aquarelle, 331.
Arabes (art des), 219.
arabesques, 25.
Arazzo, 93, 94.
Arbois (Jura), église St-Just, 331.
arbre de vie, 186.
Arçay, fer à hosties, 285.
arc-boutant, 46 ; — brisé, 392, 468 ; — romain, 403 ; — en tiers-point, 366.
archanges, 362.
Archelaüs, statuaire, 244.
archéologie (l'), 21, — romaine, 515.
archéonomie, 422.
architecte, Abadie, 346 ; — Assche (van), 316, 530 ; — Bernin (le chev.), 114, 115, 120, - Bethune (de bon), 195, 211, 215, 318, 356, 441, 530 ; — Beyaert, 408, 483 ; — Boeswilwald, 346, Boisseau, 195 ; — Bonet, 448 ; — Bordeaux (R.), 314; — Bouvard, 80 ; Couran, 521, Daly (C.), 425; - Duban, 349 ; Ducereau, 195 ; — Dumortier, 63 ; — Gautière (J), 332 ; — Geernaert (H.), 196, — Guillaume de Raz, 519 ; — Hansen, 197; — Huet Ludin, 262 ; — Iwine (J. L.), 364, Joli (P.), 262, Languerock, 177, 247, 248, 269, 530, 534, 535, 539 ; — Lassus, 83, 346, 498, 501, 539; Le Nôtre, 195; Liberger (H), 431, — Licot, 63 ; — Mallet, 145 ; — Marchioni d'Arezzo, 242 ; — Maurette (H.), 483 ; — Mellet, 452, — Michel Ange, 274 279, Monduit, 433 ; - Mortier (Et.), 247, — Naert, 201 ; — Newton (E.), 486 ; — Paccand, 237 ; — Palissy, 165; — Pantilli (Baccio), 93 ; — Polajuolo (Sin-del), 144 ; — Pugin (Welby), 441 ; — Questal, 346 ; — Rossi (J. de), 242, 512, 534, — Rudd, 431, – Ruprich Robert, 238, 346, 367, 371, 373; — Sauvageot (L.), 528 ; — Schaubert, 227, - Sinan, 527 ; — Suisse (Ch.), 136, 137, 433, 439 ; — Vaudoyer, 175 ; — Verhaegen, 238, 355-357 ; — Viollet-le-Duc, 154, 220, 231, 234, 238, 239, 314, 347, 365, 372, 384, 426, 431, 433, 468, 488, 489, 493, 495, 509 ; — Waele (de), 238, Wulf (Ch. de) 456 ; – Ysendyck (Van), 176.
architectes, 64, – africains, 518 ; anglais, 368 ; – gothiques, 485, 494, 495 ; — médiévaux, 334, 470 ; — normands, 367-374, 463, 470, 473 ; — romans, 485, 494, 495.
Architectural record, 212.
architecture, agenaise, 424 ; — auvergnate, 168, bourguignonne, 140, byzantine, 520 ; — domestique, 425 ; – espagnole, 247, – féodale, 78, - française, 42, - gothique, 46, 365, 463-482; — limousine, 149; — militaire, 331, 356, 519 ; — normande, 366, 367 ; – provençale, 140, religieuse, 63, 68, 201, — romane, 143, wallonne, 333; - *(traité d')*, 532
archives de Bruges, 319, 321 ; — de la Commission des monuments historiques, 346 ; — du département du Rhône, 67; — de Messines, 193; — d'Orsini (cardinal), 445; — d'Urbino, 142 ; — de Valenciennes, 132; — du Vatican, 2, 3, 6, 7, 76.

Arcueil, église, 496.
Arendonck, (vieille tour à), 63.
Arendt, 333.
Arezzo, église Santa Maria delle Grazie, 327.
Argos, inscriptions grecques, 244.
Ariège, églises fortifiées, 62.
arithmétique (l') (icon.), 120.
Arles, corniche du théâtre, 25.
Arlon, musée archéologique, 335.
Arménie (roi d'), 3-10.
armes guerrières grecques, 331 ; — (inventaire d') 339.
armoiries communales, 525 ; — de Malines, 400, — de Montmorency, 114, — de Monza, 12; — des Récollets, 237; — de Rivet (Mgr), 137.
armoire, 128.
Arnould (S.) 130 ; — (André), 539, 540.
aroïdes (iconographie des plantes), 489.
Arras, ancien collège des Jésuites, 129 ; — église St Nicolas, 120, — fabrication de tapisseries, 94 ; — hôtel de ville, 503.
art, allemand, 32, 458; — arabe, 150, 153, 331 ; — bantare 23, — bourguignon, 440, — byzantin, 32, 53, 247, 313, 520, 528; — chinois, 330, 437 ; — chrétien, 70, 76, 85, 227, 300, 431, 457, 5[illegible] — décoratif, 23, 150, — ecclésiastique, 335 ; — égyptien, 32, 227, 486; — flamand, 32, 53, 433, 438, 439; — florentin, 275 ; — franc, 333 ; — français, 138 ; — gothique, 30, 69, 135 ; — grec, 25, 28, 32, 61, 217, 219, 340 ; — indo-bouddhique, 330 ; — italien, 137, 327 ; — italo-flamand, 171;— japonais, 437; — limousin, 150, — médiéval, 28, 31, 113, — méridional, 440 ; — moderne, 135, 440 ; — monumental, 74, — mosan 85, — musulman 438 ; — national, 133, 135 ; — du Nord, 44[illegible], — normand, 101, — nouveau, 1[illegible] — ombrien, 175, 343 ; — oriental, 61 ; — populaire, 138 ; — romain, 32, 219 ; — romain barbares, 14[illegible] — romano chrétien 23 ; — sino-japonais, 436; — syrien, 603;— troyen, 160 ; — vénitien, 540.
Art[illegible] 50, 313.
Arthémis (temple d'), 61.
Arti (corporation des), 240.
artichaut (décor.), 289.
artillerie, 258.
artistes, 278 ; — gothiques, 231, [illegible] modernes, 284 ; — parisiens, 48, — romans, 3[illegible]
arts, [illegible] 12, [illegible] mécaniques, 35, (classification des) 157.
arum (décor.), 220, 232, 488 498.
aryennes (les races), 156.
ascension, 42.
Asper (Hans), peintre, 177.
asphodèle, 214.
aspic (icon.), 397.
Assche (van), architecte, 316, 530.
Assenois, église, 356.
Assise, crucifixion, 242 ; — église inférieure, 242 ; — santa Chiara, 172 ; — fresques, [illegible]
assomption, 422.
Assyriens, 394 ; — (arbre mystique des), 35
aster, 212, 213, 292.
astronomie (l') (icon.), 220.
Atarg, 65.
Athènes, acropole, 36, 236 ; — (ducs d'), 236; — *École française d'architecture*, 61, 237 ; [illegible] *Justi tut* [illegible] métopes du Parthénon, 398 ; — monument de Lysicrate, 237 ; — Parthénon, 236, 403, 4[illegible] — porte Beule, [illegible] temple de la Victoire Aptère, 236, 501 ; — tour des Vents, 498.
Atrée, trésor, 437.
Attert, église, 335.
attributs, 28, 35.
Auberive, église, 261 ; — fonts baptismaux, 262.
Aubert (Jean), ivoirier, 417.
Aubeterre, église St-Jacques, 160.
Aubiac, église, 520.
Aubusson (tapisseries d'), 159.
Auch, cathédrale, 425 ; — vitres, 425.
Audenarde, Hanske de Kryger, 481.
Augé de Lassus, 498, 501, 539.
Augustin (S.), 20, 327 ; — (reliques de), 89.
Aulne, abbaye, 228, 235, 236, 238, 269, 270, 489 ; — église abbatiale, 82, 84.
Aureli, sculpteur, 422.
Aurère-l'Église, église, 149.
aurifles, 40[illegible]
autel, en marbre, 145, — matutinal, 190, (consécration d') 190.
Autun, cathédrale, 508 ; — porte romane 538.
Auvergne, monuments féodaux, 68.
Auvillers, église, 470.
Auzanne, 158.
Avallon, monnaies gauloises, 332.
Avening, église, 386.
Averdon, fouilles, 62.
aveugle-né (l'), 76.
Avignon, musée, 171 ; — papes, 1-3 ; — porte Limbert, 85 ; — porte de Loull, 85 ; — tombeaux, 232, — remparts, 134, 141 498.
Avrechy, église, 490.

B.

Baalyathon, *raò* phénicien, 518.
Babylone, jardins suspendus, 162.
Bacchus, 222, 226.
Baërze (Jacques de), sculpteur, 433.
Baes (E.), 248, 531.
Bagneux, église 494, 496.
bague antique, 329 ; — en bronze, 245 ; — en or, 62.
baguette à ruban, 28.
Bailly, église, 331.
Baldovinetti (Alessio), peintre, 55-57, 82.
Bâle, cathédrale, 7 ; — rose d'or de Clément V, 6 ; — trésor, 7.
baleine (icon.), 100.
Bamberg, statues, 252.
bandelettes (décor.), 28.
banderoles (décor.), 31.
bannières (décor.), 158.
baptistères byzantins, 518.
Bar-le-Duc, *Société des [illegible] et arts* 332.
barbares alamans (industrie de), 62.
Barbe (statue de Ste), 261.
Bari, autels, 172, — siège épiscopal, 172 — trésor, 543.
Banard (les), fondeurs, 263.
Barthélemy (St)(peau de), 67; — (martyre de), 345 ; — de Vire, 36, 37.
Bartoli de Sienne, orfèvre, 9, 10.
Baschevis (Évariste), peintre, 141.
Bazeltin (Arnould), 130.
Basile (S.), 145.
basilic (icon.), 397, 398.
basilique, Reims (St-Remi), 529 ; — Rome, (Ste-Julienne), 437 ; — (St-Paul-hors-les-murs), 162, 241, 242; — Ste-Pétronille, 514; — (St-Pierre), 9, 114 ; — (St-Sixte), 512, 513 ; — Soissons, 85 ; — à plafond, 365, — Vaticane (inventaire de la), 52.
Basin (S.), 184.
bassin, 258, 259; — antique à Amsterdam, 58.
Bastin (Henri), peintre, 427.
Bataille (Nicolas), tapissier, 174.
Battandier (le doct. Alb.), 515.
Baudimont, fer à hosties, 285.
Baune-les-Messieurs, abbaye (reliques de l'), 68 ; — mobilier de l'église, 68.
Baye (baron de), 453.
Bayeux, cathédrale, 161, 368.
Beau, (dans l'art) (le) 154 ; — (gradation du), 155, — impression du), 155, — (lois du), 139, 154 ; — moral (le), 155 ; — (théorie sur le), 77.
Beaugency, hôtel de ville, 402.
Beaumé, cloche du XVIIIe s., 263.
Beaumont (le c[te] Ch. de), peintre, 70, 417.
Beaumont-sur-Sarthe, 331.
Beaune, église Notre-Dame, 508 ; — hôtel-Dieu, 539; — peintures murales du XIIe s., 508, 541, — *Société éduenne*, 50[illegible] — tapisseries, 51[illegible] — vitrail, 37, 501, — (Jean de), 272.
Beausac, église, 69.
Beauvais, abbatiale St-Louis, 350 ; — Basse-Œuvre, 403, — cathédrale, 451, — église St-Étienne, 366, 474.
Beaux-Arts (histoire des), 436.
Beine, bancs du XVIIIe s., 262, — église, 261, — fonts baptismaux, 262, — répertoire archéologique pour le Canton de), 261.
Beisselie P., 76, 172.
Belgique, *Commission royale des monuments*, 63, 25[illegible] 451, 524, — école de Saint-Luc, 215 ; — ruines monumentales, 238 ; — restauration des monuments, 234, 314.
Belgique illustrée (la), 71, — *pittoresque et monumentale*, 74.
Belgrade, musée, 329.
bélier (icon.), 394, 406.
Bellefontaine, église, 384, 393.
Bellegambe (Jean), peintre, 196 ; — (Vaast), peintre, 196.
Bellême, antiquités, 435 ; — église St-Léonard, 244.
Bellérophon, 398.
Bellini (Giov.), peintre, 453.
Benedetto da Maiano, sculpteur, 420.
Bénévent (archevêques de), 251 ; — archives du cardinal Orsini, 545.
bénitier des lépreux, 332.
Bénigne (S.) (châsse de), 431 ; — (martyre de), 430 ; — (tombeau de), 433, 434.
Benoît IX, (monument de), 10, — XI, 5, — XII, 3, 8 ; — (roses d'or de), 8; — (tiare de), 252, — XIII, 252, — (rose d'or de), 10, — XIV, 16 ; — (ordre de St-), 87 ; — (Camille), 509.
Benoîte-Vaux, médailles, 332.
Benozzo Gozzoli, peintre, 243.
berce (décor.), 228.
Berg-op-Zoom, montant de cheminée, 403.
Bergame, 259.
Bergman (P.), 530.
Berlin, musée, 87, 531 ; — quadrige du monument national, 409 ; — statue de Frédéric le Grand, 173.
Bernard (S.), 156 ; — de Saintes, 431.
Bernardi (Valentino), peintre, 141, 142.
Bernardin de Sienne (S.), 141.
Bernay, charpente apparente, 463 ; — église, 37.
Berneuil sur Aisne, église, 463.
Bernin (le chev.), architecte, 114, 115, 120.
Bernulf (S.), (étole de), 535.
Berru, calice en vermeil, 261 ; — église, 261 — statue de S. Hubert, 261.
Berteaux (Charles), 261.
Berthelé (Jos.), 70, 264.
Bertram (A.), 172.
Besançon, cathédrale, 72, 332, [illegible] d'honneur et jetons, 62.
Bettreniville, église, 261 ; — statue en bois, 262.
Bethune de b[illegible], 10[illegible] 21[illegible] 330 ; 341, 530.
Beuron (bénédictins de), 249.
Beyaert, architecte, 483.
Bezold (van), 367, 475.
Bianconi, 19.
bible latine, 424.

Biblia pauperum, 250
Bibliographie, 65, 150, 248, 337, 429, 444, 526.
bibliothèque, d'Albi, 147; — Cambrai, 174; — Carpentras, 5; — Bruxelles (de Bourgogne), 165; — Dijon (jannienne), 432; — Florence (nationale), 3; — Madrid (Escurial), 324; — Paris (de l'École des Beaux-Arts), 45[illegible] (nationale), 60, 61, 284; — Reims, 331; — Rome (du Vatican), 343; — (Victor Emmanuel), 76; — Saint-Omer, 320; — Upsal, 172; — du XIVe s., 65.
biche (icon.), 406.
Biesbroeck (van), 428.
Bievene (notice historique sur), 2[illegible]8
bijoux, du Caucase, 453; — persans, 331
Billet, charpentier, 433
billette (décor.), 539.
Bilson (John), 365, 463, 480.
Binche, collège St-Ursmer, 357; — hôtel de ville, 247, 357; — vitraux, 357.
biribi (jeu du), 339.
Birkin, église, 473
Bitouto, ambon, 172-[illegible] — croix triomphale, 357 — triparts, [illegible]
Blanc (C.), 134, 346.
Blanchart (L.), sculpteur, 86.
Blanchet, 147, 245.
Blaes, musicien, 256.
blason italien (devises du), 65.
Blois, jardin, 165, 233.
Blyth, église, 372; — prieuré, 370.
Boccatis (Cimermo), peintre, 274, 343, 344.
Bock (Pr.), 22, 23, 53.
Bodard (Jean), maître cirier, 76.
Boeswilwald, architecte, [illegible]
Boethas, sculpteur grec, 60.
Boeto (Henri de), 8.
bœuf (icon.), 406, 407.
bœufs (statues colossales de), 45.
Boileau (L. A.), 532.
boiradis, 68.
Boisselier, peintre, 417.
boîte [illegible] polychrome du VIIe s., 68.
Bolletino [illegible], 511, 512
Bologne, [illegible] de l'aphaël, 163.
Bombelli, 19.
Bon Pasteur, statuette en marbre blanc, 534.
Bonaguil, château, 519.
Bonet, archit., 408.
Bonfigli (Ben.), peintre, 274, 343.
Boni (le comm.), 302, 422.
Boniface, VIII, 241, 256; — (statue de), 232, 326; — tiare, 253; — IX (rose d'or de), 9.
Lomino (reliquaire de), [illegible]
Bonn, chemin de croix, 523; — église St-Florent, 522.
Bonnefois (J. de), 418.
Bonnes, fer à hosties, 285.
Bordeaux, comptes du diocèse, 158; — musée, 161, — épée de, 69, — (Raymond) architecte, 314.
Bordi (Pietro), peintre, 419, 420.
Bordiau, architecte, 525.
bordures à inscriptions, 527.
Borgognone, peintre, 56.
Boscherville, abbatiale, 161; — église, 370, 463, 464; — porte, 161.
Bosco, couvent des Frères-Prêcheurs, 130,
Bosco-Reale, ancien édifice, 88; — fresques, 88, 241.
Bossuet, 136, — (monument de), 137, 173.
bouc (icon.), 394, 407.
Bouchardon (J.-B[e]), sculpteur, 433.
Bouchet, fer à hosties, 285.
boucles d'or, 23.
bouclier, 33, 34.
Bouddha, 436.
bouddhisme, 436.
Boudrillet (Jean), sculpteur sur bois, 432.
Bouillet (A.), 166, 264.
Bouillon, château, 235.
Boulmont (G.), 73.
Boulogne, bois, 165, — église Notre Dame 227.
bouquets, 25, 258.
Bourg-Charente, inventaire du château, 159.
Bourges, abbaye St-Sulpice, 244; — camées 248, — cathédrale, 155, 229, 231, — maison antique, 408; — reliquaire de la Croix, 245.
Bourgogne, peintures murales, 509; — (toile de), 338.
Bourny, église, 525.
bourse de parchemin du XVe s., 180.
Bout (S.), patron des potiers, 257.
Boutilher (le chev.), 183
Bouts (Thierry), 125, 177.
Bouvard, archit., 86, 289.
Bouxin (l'abbé), 16, 37
Boysseau, architecte, 165.
Boysson (B. de), 65.
bracelets en or, 24.
Braine-le-Comte, glossaire topographique, 248, — grange des Pauvres, 245, — histoire, 248.
bras-reliquaire, 126.
Braun (Jos.), 54, — (le R. P.), [illegible]
Bredons, église, 149.
Brescia, ambon de San Salvator, 412.
Bressers (L.), peintre, 85.
Bretagne, 88.
Breze (tombeau de), 191.
Briançon, hypocauste décoratif, 244.
Brignon, fer à hosties, 281
Brive, fer à hosties, 281-287; — musée, 281-283.
Brocard (Ant. et Claude), 263.
Broederlam (Melch.), peintre, 433.
bronze (âge du), 525.
bronziers grecs, 246.
Broussole (l'abbé), 273, 280, 340.
Brown (le prof.), 165, 477.
Bruges, abbatiale de [illegible] — anciens peintres, 441; — archives, 319, 321; — chapelle du St-Sang, 211; — châsse de Ste Ursule, [illegible] — église Notre-Dame, 121, — église de pèlerinem, 211, — épitaphier, 165; — gilde St-Jean et St-Luc, 130; — St François, [illegible] St Luc, 324, — Gruuthuuse, 356; — hôpital St-Jean, 131; — hospice St Julien, 131; — hôtel de ville, [illegible] peintures de Memling, [illegible] — poorterslogie, 356; — porte des Baudets, 389, — rue de l'Ane aveugle, 74-75, — tour St-Sauveur, 431.
Brune, 68.
Brunelleschi, architecte, 85.
Brunetière, 156.
Brunner, 251.
Brunswick, cathédrale, 334; — (duc de) (rose d'or de), 10.
Brusco (Paul Jérôme), peintre, 143.
Brutails, 336, 348, 349.
Bruxelles, bibliothèque de Bourgogne, 165; — congrès scientifique, 519; — école St-Luc, 138; — église du Sablon, 83, 86, 176; — de Ste-Gudule, 84, 86, 176; — façade de maison, 408, 411, — Grande Place, [illegible] — hôtel de ville, 347, 481; — maisons antiques, 271, — musées, 71, 83, 402, — quartiers pittoresques, 347; — *Société archéologique*, 248, 426; — tapisserie des *Actes des apôtres*, 93, — du XVIe s., 113, 117, 119.
Bruyland (E.), 71.
Bryckczynski (abbé), 146.
bucrâne (icon.), 407.
Buffalmaco, peintre, 421.
Bugali (Gasp.), dominicain, 17.
buisson ardent, iconographie, 69.
Bulletin, archéologique, 78, — *de correspondance hellénique*, 534, — *des métiers d'art*, 533; — *monumental*, 77, 78, 264.
Bunzen, 96, 97, 98, 116-119, 122.
buon fresco, 56, 57, 311, 507.
Burckardt (J.), 55, 56, 165, 274.
burettes, 66.
Burgkmair, graveur, 61.
Burgos, musée, 150.
buste, de Charles II d'Espagne, 86; — Julien, 246; — Löwendahl (maréchal), 60; — Maréchal de Saxe, 60; — Pigula, 60.
Buxerolles, Pas de St-Jacques, 160.
Byzantinisches Zeitschrift, 54.
Byzantinisme dans l'architecture espagnole (le), 247.
Byzantins (les), 219.

C.

Cabaret (château de), 425.
câble (décor.), 49.
cabochons (décor), 29.
cadran d'horloge, 484.
caducée, 35.
Caen, église St-Étienne, 371, 374; — St-Nicolas, 370, 474; — Trinité, 368, 464, 469; — Sculpture, 232.
Cahier (le P.), 4, 160, 257, 321.
Cahors, cathédrale, 401; — maison antique 62.
caladre (icon.), 398.
Calcar, église, 522; — hôtel de ville, 523; — lustre, 523; — maître autel, 522
calice, ministériel, 250; — en vermeil, 262; — du XVe s., 158; — du XVIe s., 191.
Callimaque, 218.
calvaire, 88.
calvaires bretons, 176.
Camaldoli, 251.
Cambrai, cathédrale, 131, — chapelle de N. D. de la Treille, [illegible] cloches antiques, 332; — collégiale St-Pierre, 171; — église St-Aubert, 131; — manuscrit de la bibliothèque, 174, — *société d'émulation*, 332.
camée, antique, 188; — de Bourges, 245.
Camerarium, 281.
camellan, 398.
camélia (icon.), 290.
camelot de Reims, 66.
Camille de Lellis (S.), 142.
Campanula, carillon, 290.
Campin (Robert), peintre, 426.
candelabre, 30, 31, 258.
Cannes, pièces sculptées, 329.
Canova, peintre, 138, 155.
Cantal, architecte romain, 148.
Cantorbéry, cathédrale, 371, 473, 474.
Capella greca, 513.
Capitan (le Dr), 147
Capoue, église Sant-Angelo in formis, 312.
Caprais (S.) (statue de), 261.
Caprarola, jardin, 163, 165.
Capricorne, 398.
caravelles, 158.
Carcassonne, cathédrale St-Nazaire, 350, 425; — chapitreaux, 425; — enceinte, 498; — remparts, 239; — statue du Christ, 481; — vitraux, [illegible]
Cardi (Lod.), peintre, 427.
cardinal (robe de), 66.
Carpentras, bibliothèque, 5.
carreaux, [illegible] — de terre vernissée, 331, 424.
Carthage, colonnade antique, 329; — cymbale phénicienne, 147; — fouilles, 61, 245, 517; — lampes chrétiennes, 401; — monument du card. Lavigerie, 76; — nécropole punique, 518.
Carton de Wiart (H.), 138, 140.
canons d'autel, 191.
cartouche, 32.
Casanova (A. F.), 161.
Casier (J.), 357.
casque de bronze, [illegible] du XIIe s., 165.
Casseneuil, trésor de l'église, 66.
Castagno (Andrea del), peintre, 508.
Castelfranco (le ch. J.-Bte), 14.
castels féodaux, 498.

Caster (le ch. van), 162, 333 — 335 — (John), 473.
Castor et Pollux (temple de), 300, 301.
catacombes, 255, — (cimetières des), 511, 513, — (crypte des Sts-Pierre-et-Marcelin), 512, 513.
Cathalamus de Rocha, orfèvre, 10.
cathédrale, Agen, [illegible], — Albi, 428, — Amiens, [illegible], — Angers, 174, 183, — Auch, [illegible], — Autun, 568, — Bale, [illegible], — Bayeux, 161, [illegible], — Beauvais, 431, — Besançon, 72, 232, [illegible], — Bourges, 175, 229, 231, — Brunswick, 334, — Cahors, 361, — Cambrai, 151, — Cantorbery, 371, 473, 474, — Carcassonne, 425, — Chartres, 140, 183, 225, 227, [illegible], 331, 431, 493, — Cologne, 334, 503, 545; — Compostelle, 160; — Constance, 334; — Durham, 368, 374, 376, 391, 403, 482, — Elv, 370, 371, 376, — Evreux, 175, 480; — Florence, 93; — Gand, 74, 438; — Gap, 175; — Gloucester, 372, 373, 464; — Goslar, 172; — Laon, 36, 230, 349, 384, 406, 407; — Lincoln, 471; — Lisieux, 379, — Luxembourg, [illegible], — Lyon, 397, 403; — Malines, 162; — Mans, 183, — Marseille, 175, — Mayence, 334, — Meaux, 92, 108, 115, 136, 221, 294, — Milan, 227, 232; — Monza, 22; — Nicosie, 517; — Noyon, 39, 78, 349, 517; — Nuremberg, 334; — Paris, 30, 223, 224; — Peterborough, [illegible], — Puy, [illegible], — Rattisbonne, 172, — Reims, 36, 140, 175, 177, 222, 231, [illegible], 431, 461, 504, 510, — Rochester, 369, 371; — Rouen, 58, 59, 175, 270, 385, — Sées, 175, — Senlis, 340, — Sens, 78, 384, 400, 403; — Soissons, 37, 43, 47, 384; — Strasbourg, 270, 431; — Toulouse, 166, — Tournai, 335, [illegible], — Tours, 218; — Trèves, 180; — Troyes, 227; — Versailles, 30; — Winchester, 370, [illegible], — Worcester, 371, 373, [illegible], — Ypres, [illegible]
Catherine (Ste), [illegible], *mariage mystique de*, 335.
Caudecotte, vieilles maisons et remparts, 520.
Caumont (de), 36.
Cauntrain, peintre, 427.
cavalier hibérique, 246.
Cavallini (Pietro), peintre, 88, 241, 243, 421.
Cellin, église, 332; — tour romane, 332.
Cellini (Benv.), 420, 434.
[illegible] de Leonard de Vinci, [illegible].
centaure (icon.), 398.
céramique japonaise, 437.
[illegible]
Cérès, 189.
cerf (icon.), 65, 258, 407.
Cerigatto, statues en marbre et en bronze, 148.
Cerigo, statue en bronze, 245, 246.
cerisier (décor.), 290.
Cerisy-la-Forêt, église, 464.
[illegible] tableaux, [illegible], église, [illegible], vitraux du XIVe s., [illegible], Vierge du XIIe s., [illegible]
Cessenon (manuscrit de), 70.
Chabeuf (H.), 138, 158, 174, 273, 346, 434, 502, 510.
Chaise-Dieu, église, 69.
Chaldée, bas-relief historique, 60.
Challes, cloche, 51.
Châlons, église Notre-Dame, 78.
Chamalières-sur-Loire, église, 69.
Chamaret, tour, 78.
[illegible] de Maistre, 173.
Chamberlayne (le major), 245.
Chambly, église, 494 - 496.
Chambre apostolique (florin d'or de la), 11.
chameau (icon.), 157, 408.
Champ Dieu, église fortifiée, 69.
Champagne (sculpture dans la), 160.
Champigny, église, 228, 496.
Champvert, fouilles gallo-romaines, 62, 329.
chandelier de cristal, 66.
chant liturgique, 87, 354, 449.
Chanteloup, inventaire, 257.
Chantilly, jardin, 165; — livre d'heures, 455; — musée Condé, 246.
Chanzy (monument du général), 173.
chape, 65.
chapelle, [illegible], — à Bruges (St-Sang), 211, — Cambrai (N.-D. de la Treille), 171, — Cléry (des Dunois-Longueville), 133; — Dijon (St-Jean), 136; — Florence (Bracacci), 102; — (des Espagnols), 121, 409; — (des Princes), 241, — (du Tombeau), 55, — Nimègue (palatine), 498; — Padoue (de la Madonna de l'Arena), 57; — Paris (la Ste), 223, 230, 272, [illegible], — (St-Cloud), 13, — Rome (Sixtine), 92, 93, 99, 106, 108, 117, 118; — San-Miniato (du cardinal de Portugal), 55; — Tour de Londres, 368-370; — chapelles, à absides trifoliées, 350; — trichoves, 359.
chapiteau, d'acanthe, 218, 490, 492 - 497; — d'arum, 490 - 497; — byzantin, 219; — corinthien, 218, 517; — de cresson, 228; — cubique, [illegible], — en éventail, [illegible], — de fougère, 46 - 48; — historié, 520; — de lierre, 227; — des musiciens, 161; — de nénuphar, [illegible], 221, — octogonaux, 87, — de plantain, 441; — roman, 264; — à tailloir carré, 37; — des vendanges, 222; — de vignes, 47, 48, 223; — à volutes, 368; — à Carcassonne, 425; — Meaux, 221, 223; — Messines, 199; — Saint-Benoît-sur-Loire, [illegible], — Sebourg, 223, — du XIIe s., [illegible], 540, — du XIIIe s., [illegible]
chardon (décor.), 231, 232.
Charlemagne, 349; (châsse de), 4; — (capitulaires de), 59, 102, 493; — (dalmatique de), 52.
Charleroi, 73.
Charles, Ier d'Anjou, 517; — II d'Espagne (buste de), 86; — IV, 249; — V (diplôme de), 230; — (inventaire), 11, 180; — VI (inventaire de), 7; — (rose d'or de), 7; — VII, [illegible], — IX, 244, — Borromée (S.), 18, 19, 20; — Quint (couronnement de), 18, 427; — le Téméraire (inventaire de), 11, [illegible]
Charly-sur-Marne, cloches, 350.
charpente apparente, 368, 463, 468, 477.
Chars, église, 264.
Chartres, cathédrale, 140, 183, 224, 225, 227, 228, 331, 424, 431, 493; — fouilles, 331; — portes sculptées, 161, — statues, 252.
châsse, de Charlemagne, 4; — d'argent, 258; — limousine, 153; — (fragments de) 180.
Chassenon, fouilles gallo-romaines, 62.
Chastenet (inventaire du), 67.
chasuble, du XVIe s., 191; — du XVIIe s., [illegible]
Chatt, [illegible], Chauvint, [illegible]
château, d'Abin, 257; — Amboise, 230, 257; — Annecy, [illegible], — Beaumont-sur-Sarthe, 331; — Bonaguil, 519; — Bouillon, 235; — Bourg Charente, [illegible], — Chaburt, 415, — Chanteloup, 257; — Clèves, 521; — Coucy, [illegible], — Courtrées, [illegible], — Durham, 371, 476, 480; — Estillac, 78, 520; — Flône, 517, — Fontainebleau, [illegible], 124, — Franchimont, 86, 235; — Gaillon, 329; — Gand (comtes de Flandre), 235, 269, 355, 357, 498, 499, 502; — (Gérard le diable), 238; — Gevaudan, 78; — Gisors, 517; — Jarnac, 339; — Karlstein, 249; — Kempen, 521; — Larochepot, 539; — Liancourt, 329; — Logne, 235; — Lublin, 144; — Madaillan, [illegible], — Mobu, [illegible], — Myrand, 521, — [illegible], — Orcival, [illegible], — Pau, [illegible], — Pericard, 78, 519; — Pierrefonds, 238; — Vau de Cernay, 219; Verrès, 258; — Vilmon sur Saha, 184.
Château-Chalon, reliquaire de la Ste Épine, 68, 149; — de St-Just, 68.
châteaux féodaux, 424.
Châtelet, croix triomphale, 356.
Chaumont, église St-Jean-Bapt., 431.
Chaussenot, serrurier, 433.
Chaux du Mondague, chef de S. Léger, 149.
Chayelle, compte de l'église, 68.
chélidoine (décor.), 222, 224.
chêne (décor.), 222, 225.
Chennevières, église, 224.
Chenonceau, jardin, 165.
Chéops, pyramide, 402, 499.
Cherchel, fouilles, 330.
chérubins, 362.
cheval (icon.), 409; — marin, 401.
chevelure dans les mosaïques (représentation de la), 310.
Chevigny, cimetière burgonde, 62.
chèvre-feuille (décor.), 217, 295.
Chevreuil, directeur des teintures aux Gobelins, 102.
chicorée (décor.), 217, 232.
chien (icon.), 409.
chimère antique, 398.
Chine, tour en porcelaine, 437.
Chinois, 290-291.
Chisi (Francese), peintre, 142.
chœur en conque, 69.
Chomton (le ch[ne]), 429.
chou frisé (décor.), 58, 59.
chouette (icon.), 409, 412.
chrétiens (costumes des premiers), 514.
Christ, adoration des bergers, 55-57; — ascension, 62; — crucifixion, 57, 142, 190, 242, 250, 309, 313, 505, 509; — déposition, 124, 277, 509; — figure, 403, 404; — passion, 42, 250, — résurrection, 42, 55, [illegible] (robe du), 104; — statue, 426; — vie, 190.
Christchurch, église, 472.
Chronique, des arts (la), 234, 269, 315; — *rimée* 344.
chrysanthème (décor.), 231, 295.
chute (décor.), 25.
Chypre (royaume de), 3.
Cidaris, coiffure du grand-prêtre juif, 251, 252.
Cimabue, peintre, 57, 312.
cimetières romains, 62, 255.
cimiers, 33, 34.
Ciro Ferri, peintre, 243.
Clagny, jardin, 165.
Claire (Ste) (puits de), 421.
Claus Sluter, 440.
Clazomene (tasse de), 147.
clef de voûte, 479.
clématite (décor.), 290, 297, 299.
Clément [illegible], — IV, 242, — V, 252, 347; — (roses d'or de), 6; — (tombeau de), 349; — VI (roses d'or de), 8; — VII, 3, 4, 6, 98, 275; — (roses d'or de), 9; — (tiare de), 252; — XI, 14, 15, 20, 301.
Clercq (l'abbé de), 427.
Clermont-Dessous, église, 434, 521.
Clermont-Ferrand, maison antique, 85; — peintures murales, 519.
Cléry, chapelle des Dunois-Longueville, 133; — église N.-D., 59; — ostensoir du XVe s., 132; — trésor Notre-Dame, 132.
Clèves, château, 521; — collégiale, 522; — retable, 522; — tombeau des ducs, 522.
cloche, d'acier, 264; — antique, 58; — de Cambrai 332; — de Challes, 51; — de Charly sur Marne, 350; — du centre de la France, [illegible], — du XVe s., 262, — du XVIe s., 262; — du XVIIe s., 335; — du XVIIIe s., 263.
clocher, à huit pans, 149; — de Saint-Spire, 494; — à Senlis, 44.
Cloquet, 35, 42, 68-78, 83, 137, 140, 161-171, 233, 235, 248, 269, 270, 299, 335, 336, 347, [illegible], 524, 528, 532.
clou de la Passion, 15, 17, 22.
Clovis (Giul.) miniaturiste, 540.
Cluny, [illegible], — rose d'or, 7.
Cocabiex (icon.), 398.
Cochois (les), fondeurs de cloches, 263.
coffret en ivoire, 153.
cognassier, 290.
colimaçon, 394.

Jérémie, 401.
Jérusalem, église St-Sépulcre, 330 ; — Léproserie de St-Lazare, 148; – mosaïques, 330
Joest (J.), peintre, 248, 522.
Joli (Pierre), maître maçon, 262.
Jonas, 406.
jonquille, 291.
Jordaens, 69.
Jordanne, croix processionnelle, 517.
Jorissenne (le Dr), 333.
Joseph (hist de), 306, 311, 313; — d'Arimathie, 124.
Josias (le roi), 76.
Jouaigues, église, 463.
Jouret (Th.), 73.
Jouy (le chr), 223, 528.
Jové (Paul) (musée de), 254.
jubilé, 256.
Judas (trahison de), 435.
Jugement dernier, 42, 43, 94, 107, 118, 174, 270, 274, 276.
Jules, II, pape, 2, 116; – (tiare de), 252, 253; – III, 18, 301.
Julien, l'empereur (portrait de), 246.
Julio (Cesare), peintre, 506.
Jumieges, abbatiale, 350, 368, 370, 498.
Jura, églises romanes, 68 ; – statues anciennes, 62.
Joste (S.), 181, 257 ; – (reliques de), 68 ; – de Gand, peintre, 344.
Justin, empereur, 185.

K.

Kaemmerer, 124, 130, 131.
Kahn (collection), 130.
Kant, 150.
Kanzler (le bar.), 513-515.
Karnak, temple, 436, 450, 498.
Karlstein, château, 249.
Kaulbach, peintre, 458.
Kazan, bracelets en or, 23; – couronnes, 24.
Keiffer, 73.
Kempen, château, 521 ; – église, 522.
Kempis (Thomas a) (monument de), 73.
Kérubim assyrien, 395.
Kidrich, bancs, 523 ; – église, 523.
Kirkstall, église, 472.
Klosterneuburg, monastère, 78.
Koecklin (Raymond), 160.
Komburg, abbaye, 535.
Kon Hovista, inscriptions latines, 544.
Kondakow, 22, 24.
Korsabad, palais, 436.
Kralik (le prof.), 155.
Ksar-Rhelan (Sahara), poste romain, 61.
Kunst und Kunsthandwerk, 78.

L.

Laach, 190.
Laachersee, abbaye, 189.
Labarde, 20, 22, 23.
Labbé, peintre, 427
Laborde (marquis de), 96, 131, 132, 440.
La Chaise-Dieu, tombeau, 252.
Lacouture (Ch.), 153-156.
Lagrange (A. de), 426 ; — (le R. P.), 330, 531
La Haye, musée, 124.
Lahondès (M. de), 425.
Lalanne (Ludovic), 114
Lamartine, 437.
Lambèse, fouilles, 330.
Lambin (E.), 50, 59, 219, 222, 229, 231, 232, 349, 497 ; — nécrologie, 546.
lambrequins, 33.
Lameire (Ch.), peintre, 143.
La Moricière (tombeau de), 173.
lampe, 30.
Lamperez y Romea (D. Vicente), 247.
Lando de Sienne, orfèvre, 22.
Landoy (E.) 73.
Langerock, architecte, 177, 247, 248, 269, 539, 534, 535, 539.
Langres, fortifications, 538; — porte romaine, 538.
La Noue (Gén. de), 147
Lante (Marcellus), card, 301 , — Michele, 301.
lanterne, 66, 258.
Laon, cathédrale, 36, 230, 349, 384, 406, 407; — chevet, 46 ; – chœur, 38, 40, 41 ; – grand portail 42 ; – flore, 46 ; — nef, 37, 38, 40 ; — origine, 36 ; — portails latéraux, 45 ; — tour de l'horloge, 45 ; Saint-Paul, 45 ; – transept, 39 , – vitraux, 42.
Lapaïs (cloître de), 246.
lapin, 411.
Lapo de Neri, 240.
Larchant, poteries romaines, 62.
Larochepot, château, 539 ; – église, 539 ; vitraux, 539.
Lassus, architecte, 83, 346, 498, 501, 539.
Lastingham, crypte, 370.
La Tour, peintre, 170.
Laugier (l'abbé), 431.
Laujeac, stalles, 487.
Launay (de), 415.
Laurens (Jean Paul), peintre, 174.
Laurent (S.), 242 ; — (statue de), 262.
Laurentum, villa de Pline, 434.
Laureys, 530.
laurier, 291.
Lausanne, temple protestant, 177.
Lauti (Giov.), peintre, 344, 345.
Lautrin (S.), (statue de), 332.
Lauwer (Th.), 326, 327.
Lauzun, 78.
lavarum, 221
Laval, Frères-Mineurs, 338.
Lavigerie (card.), 245 ; — (monument du), 76, 137.
Laytié (L.-F.), sculpteur ciseleur, 435.
Lazare, 508, 509 , — (reliques de), 181 ; — (résurrection de) 108.
Lebda (ruines de), 244.
Le Brun, 104, 347.
Le Cler (Jean), relieur, 130.
Leclerc (E.), 71 73.
Le Clert, 67.
Lecomte de Lisle, 156.
Le Coq (Hugues), 510.
Lectour, cathédrale Sts-Gervais et Protais, 521 ; — inscriptions latines, 424.
Ledesma (Alexis), 17.
Ledieux (Alcius), 417.
Lefebvre Pontalis (E.), 78, 264, 349, 365, 366, 383, 386, 453, 470, 473, 489.
Léger (S.) (chef de), 149.
Légnano, église, 505.
Lemonnier (H.), 438.
Lemoyne, sculpteur, 60 ; — de Morgues, peintre, 147.
Le Nain, peintre, 170.
Le Nôtre, architecte, 165.
Léon, III, 305 ; — IV, 305, 310 ; — IX (s.), 4, 509 , — X, 94, 100, 108, 110, 112, 114, 122, 123, 273, 276, — (écusson de), 116; — (inventaire de), 96 ; — XIII, 121, 328, 354, 355, 450, 511, 538.
Léonard, musicien, 456.
Léonille (ste) (statue de), 332.
Lepautre, 35.
Leroy (G.), 355.
Le Roy (A.), 73.
Lespinasse (René de), 65.
Lessay, église 370, 387, 389, 474, 480.
Leuze, église St-Germain, 149.
Levasseur, 349.
levrette, 411.
Lezoux, inscription gravée, 60.
Liancourt, château, 329.
Libergier (Hugues), architecte, 431.
Liberija, église majeure, 161.
Libin, vitraux, 543.
librairie parisienne (histoire de la), 244.
Libretto (reliquaire del), 421.
licorne, 400, 436.
Licot, architecte, 63.
Liège, fonts baptismaux, 160 ; — musée, 89 ; — (province de), 73.
lierre, 222, 226.
Lies (Jos.), peintre, 457.
Lille, tombeau de Louis de Maele, 248 , — Vœu des Faisans, 427.
Lillers (Nord), église, 222.
Limbourg, 73 , – croix, 185.
Limoges, abbaye St-Martial, 282 ; — inventaire, 282 ; — porcelaines, 159.
lin, 291.
Linas (Ch. de), 20, 182, 188, 350, 427.
linceuil, 259.
Lincoln, cathédrale, 471.
Lindisfarne, église 386, 387, 471.
lion, 394, 403, 404 ; — Néerlandais, 70.
Lippi, peintre, 57, 58.
lis, 214, 229, 230, 231.
liseron, 291, 292.
Lisieux, cathédrale, 379 ; — sculpture décorative, 161.
lisse, 94.
Lisseweghe, église, 452.
lit, à la polonaise, à la turque, 159.
liturgie, de la présentation de la Rose d'or, 3 ; béatification et canonisation des saints, 16, 256 , — *Cérémonial romain*, 12 , – chant liturgique, 387, 54, 449 ; — consécration d'un autel, 190 ; — culte de la couronne de fer de Monza, 14-16, 20; — distribution du vin, 150 ; — éclairage liturgique, 354 ; — exposition des reliques, 16 ; — hosties (fabrication des), 281 , — *Liber pontificalis*, 3, 2-304, — *livre de la prière antique (le)*, 429, — mélodies grégoriennes, 449 ; — office de l'exaltation de la croix, 187 ; — pain bénit (le), 337 , — plain chant (le), 354, 449 ; — *Pontifical romain*, 190 ; – prière *Avete*, 350 , – procession de la Fête-Dieu, 74 ; — rite, chaldéen, 60 ; — lyonnais, 258 ; — oriental, 538 ; — Sacrée Congrégation des Rites, 14-16, 19 ; — Saints de la messe (les), 159 ; – *Scoppio del Carro*, à Florence, 507.
Lodève, monnaies d'évêque, 331.
Logne, château, 235.
Loiseaux (F.), fondeur, 263.
Loisne (comte de), 519.
lombard (Art), 23.
Lombard (Lambert), 440.
Londres, Bowchurch, 370; — British Museum, 60, 237 ; — Chapelle de la Tour, 368, 370 ; — South Kensington Museum, 92, 535.
Longhi, graveur, 13.
Longinus (S.), 307.
Looz, hôtel de ville, 452, 539 ; — (pays de), architecture romane, 333.
Lorenzetti (Ambr.) peintre, 57.
Loreto, église St-Louis des Français, 143 ; — peintures, 143.
Lorraine, (croix de), 78 ; — fonts baptismaux, 331, — pots, 68 ; — mode d'habitation, 63.
lotus, 212, 217.
Louan (dalle tumulaire de), 270.
Louis, I d'Anjou, 174 ; — I de Hongrie, 8 ; — IX, 526 , — XI, 58 , – XII, 258, 411, 416 , — XIV, 28, 33, 35, 94, 104, 114, 452 ; XV, 33 ; — de Blois, 185 ; — de Bourbon, 8 ; — de Maele (tombeau de), 248 ; — Philippe, 108 , – de Poitiers, 8 ; — de Toulouse (s.) (statue de), 241 ; — roi, 330, 347.
Louvain, 71 ; — collège d'Arras, 124, 131 ; — église, St-Jacques, 160 ; — St-Pierre, 72, 83, 84, 177, 539 ; — hôpital, 231 ; — hôtel de ville, 269 ; — peintures murales, 177.
Louvre, fer à hosties, 281 ; — musée, 169, 174, 281, 435, 540 , – (Palais du), 114 , — parquet à figures incisées, 517 ; — tapisserie à la licorne, 401.
Louzy, inventaire de l'église, 350.
Lublin, château, 144 ; — tableau dédicatoire, 144

Luc (S.), 407 ; — (école St-), 215.
Luc de Robbia, 24.
Lugano (église), 505 ; — fresques, 505.
Luidprand, 89.
Luini (Bernardino), peintre, 505.
lumière électrique, 355.
Lunéville, mortier en bronze, 331.
Lurani (Franç.), 505.
Lutwan (S.), 124.
Luxembourg, cathédrale, 538 ; — institut archéologique, 338 ; — peintures murales, 333.
Luzarche (Robert de), 272.
Lyon (Cl.), 73.
Lyon, cathédrale, 397, 403 ; — fondation, 14 ; — inventaire de la cathédrale, 5 ; — rose d'or, 5 ; — tapisseries, 96-98.
Lysandre (statue de), 518.
Lysicrate (monument de), 218, 237, 437.
Lysippe (types féminins de), 61.

M.

Mabillon, 2, 17, 284.
Mackler (Fr.), 245.
Madaba, mosaïque géographique, 517.
Madaillan, château, 415, 520.
Madeleine (Ste) (relique de), 181.
Madrid, bourse, 412.
Maestricht, 525 ; — église St-Servais, 333.
Maeterlinck, 332, 541.
Magne (L.), 237.
Mailhac, moule à hosties, 281.
Main-reliquaire, 153.
Maini (J.-B.), 243
maisons, antiques à Abbeville, 414-415 ; — Agen, 5[illegible] ; — Angles Mortes, 85 ; — Angers, 131 ; — Anvers, 531 ; — Bourges, [illegible] ; — Bruxelles, 80, 271, 400 ; — Cahors, 62 ; — Candeccette, 52[illegible] ; — Clermont-Ferrand, 85 ; — Dinant, 317 ; — Orléans, 85 ; — Paris, 5[illegible] ; — Reims, 77 ; — Rouen, 85, 175, 2[illegible] ; — Thiers, 102 ; — Toulouse, 415 ; — Vitré, 441, 521 ; — en bois, 414 ; — rustiques (inscription sur façade des), [illegible]
Maître et X. du monument de, 173.
Maître (L.), 332, 530.
maîtres, inconnus, 124 ; — (Ve des grands), 318.
majoliques, 119.
Malampize, église, 149.
Maldeghem (van), 165.
Malines, armoiries, 400 ; — cathédrale, 162 ; — congrès, 333 ; — peintures murales, 335.
Mallet, architecte, 165.
Malmesbury, église, 389, 390, 393.
Malte, commanderie, 67 ; — inscription bilingue, 147.
Mammès (S.) (statue de), 335.
Mander (Van), 364.
manicore, 401.
Mans (Le), cathédrale, 183 ; — monument du général Chanzy, 1[illegible] ; — N. D. du Pre, 350, 3[illegible]
Mantes, église, 494, 496.
Mantoche, fouilles, 330 ; — mosaïque romaine, 331.
manuscrit, à Albi, 147, — Bascas de Bagaris, 60 ; — Cambrai, 174 ; — Cervinon, 7[illegible] ; — Madrid, 319 ; — Marioupol, 265 ; — Milan (à l'Ambrosienne), 18, 251 ; — Pairesc, 5 ; — Vatican, [illegible] ; — Saint Gall, 449 ; — du IXe s., 284 ; — à miniatures, 61 ; — de Phèdre, 60.
marbre de Paros, 329.
Marchioni (le chev.), 241, 242.
Marcus Sandi, orfèvre, 9.
Maredsous, abbaye, 315, 318.
Mareil-Marly, église, 496.
Marès (le Fr.), 226.
Marguerite d'Oultre, abbesse, 195.
marguerite des prés, 291.
Marie, d'Angleterre, 414, 415 ; — de Bourgogne, 195 ; — Madeleine, 125, 500, (reliquaire de), 421 ; — (statue de) ; 262 ; — Thérèse d'Autriche, 194 ; — (apothéose de), 76.
Maries (les trois), 70.
Marimonte, 19.
Marioupol, manuscrit de l'évangile S. Matthieu, 245 ; — mosaïque, 245.
Marmion (Simon), 131, 132.
Marquet de Vasselot (Jean), 160.
Marseillaise, 287, 288.
Mars, 189.
Marsaux (Geoffr.), 160, 159.
Marseille, cathédrale, 175 ; — richesses artistiques, 158.
Martin (Saint), 75, 76, 160, 424, 529.
Martene (Dom), 261.
Martha (Ste), 300 ; — (relique de), 181.
Martin de P[illegible], 4 ; — (l'abbé), 382, 383 ; V., 501 ; — d'Aragon, rose d'or, 18 ; — (statue de), 24[illegible]
Marucchi (H.), 255, 513.
Masini (Ant.), 18.
masque, 486, 487.
Massaccio, peintre, 102.
Massat, collégiale, 425.
Massin, peintre, 427.
Mastro Piero (Jacomo de), peintre, 142.
Mathias, (S.), 184, 191, 192 ; — (corps de), 176 ; — (sarcophage de), 176.
Mathe, 114.
Matthieu (E.), 248.
Maubrisson, inventaire de l'abbaye, 188.
Maun (S.), 131.
Maurette (H.), architecte, 484.
Mauriac (églises de l'arrondissement de), 148.
Maurini (Johannes), orfèvre, 10.
mauve, 292.
Maximin (S.), 184.
Max-Werly, 332.
May (L. H.), 102.
Mayence, cathédrale, 334.
Mazerolle (Fr.), 435.
Mazerolles, fer à hosties, 284, 285.
Meaux, bas-reliefs de la Renaissance, 335 ; — cathédrale, 12, 107, 115, 132, 221 ; — chapiteaux, 221, 223, 227, 228, 241, 294 ; — *conférence d'histoire et d'archéologie*, 335 ; — monument de Bossuet, 157, 173.
Mécines, abbaye, 193.
médailles anciennes, 357 ; — de bronze, 13.
Médicis (Cosme de), 130 ; — (famille des), 92, 94, 429.
Megare, groupe en bronze de Lysippe, 61.
Megen, retable, 248
Meirsschaut (P.), 347.
Mélanges d'archéologie et d'histoire, 326.
Méliasippe (S.) (statue de), 332.
Mellet (Dom), 452 ; — architecte, 456.
mélodies grégoriennes, 449.
Melozzo da Forli, peintre, 343, 462.
Melrose, abbaye, 498.
Memling, 71, 124, 130, 131, 319, 320, 321, 442, 510, 519.
Memmi, peintre, 57, 58.
Memorieldo, 155.
Mende, cathédrale, 175 ; — clergé, 70.
Menès (H.), 77, 78
Mengelbert (W.), sculpteur, 78.
Menuchii (Johannes), argentier, 8.
menuiserie gothique, 30.
Mérimée, 346.
Merlet, 78.
Mésié, inscriptions latines, 264.
messe (les saints de la), 159.
Messine, fer à hosties, 285.
Messines, abbaye, 124 ; — abbesses, 194 ; — ancien chœur des cérémonies, 204, 205 ; — anciens sceaux, 208 ; — archives, 193 ; — constructions primitives, 196-199 ; — chapiteaux, 199, 201 ; — église, 193, 194 ; — institution royale, 194 ; — plan terrier, 197 ; — pilier, 200 ; — porte, 204 ; — reliquaire du XVIe s., 193 ; — transept, 200, 201 ; — tour carrée, 206 ; — (vierges de), 193 ; — vue du chœur, 200 ; — de l'église, 199.
Metsys (Quintin), 58, 125, 172, 174.
Metz (M.), 331.
meubles, anciens, 67 ; — héraldiques, 33.
Meuse (la), 73.
Meung (Jean de) (statue de), 272.
Mezzastri, peintre, 343.
Michel (S.) (statue de), 481 ; — (A.), 438 ; — de Gand, fondeur, 427 ; — seigneur de la Bachelerie, 67.
Michel-Ange, 108, 114, 118, 274, 276.
Michels (Alph.), 46.
Middelbourg, église, 131 ; — inventaire, 124.
Mieges, église, 63.
Miglos (Arnold), 334.
Minel (Marc Antoine), 112.
Milan, Académie artistique et scientifique, 317 ; — candélabres, 1[illegible] ; — coffret de St-Nazaire, 251 ; — coupe en cristal du XIVe s., 535 ; — couvent Santa Maria delle grazie, 55 ; — fresques, 65 ; — Musée Brera, 105 ; — Manuscrit de l'*Iliade*, 251 ; — pallotto, 23, 24 ; — Santa-Maria della mare, 505.
Milhac de Voutron, bénitier des lépreux, 332.
Millin, 18.
Milo (Vénus de), 10, 61, 147, 159.
miniature du XIIe s., 129.
miniaturistes français, 347.
Mino de Fiesole, sculpteur, 143, 144.
minotaure, 401.
Miraflores, retable, 534.
miroirs funéraires chinois, 330.
missel de Sarragosse, 257.
Mithridate, 61.
mitre, 231.
mobilier, aiguières en bronze, 153 ; — armoires, 60 ; — bassins antiques, 58 ; — cage à oiseau, 99 ; — carreaux, peints, 332 ; — en terre vernissée, 331 ; — coffret en ivoire, 153 ; — coupe en cristal, 535 ; — coupes sassanides, 61 ; — cymbale phénicienne, 147 ; — encrier, 66 ; — fauteuil, 262, 522 ; — boules antiques, 32[illegible] ; — ibériques, 191 ; — garde-manger, 55 ; — lanterne, 66 ; — lit, 1[illegible] ; — miroirs funéraires chinois, 330 ; — montant de cheminée, 403 ; — mortier en bronze, 331 ; — pelotes, 60 ; — plaque de cheminée, 246 ; — en toile, 321 ; — porcelaines, 180 ; — poteries antiques, 331 ; — estampillées, 329 ; — romaines, 72 ; — pots de Lorraine, 60 ; — sièges pliants en fer, 329 ; — taques de foyer, 70, 259, 331, 335 ; — torches du XVIIe s., 7[illegible] ; — vases antiques à obturateurs, 329 ; — en bronze, 62 ; — anciens, 67, 257 ; — du XIVe s., 65.
mobilier liturgique, 68 ; — autel, 143, 190, 331, 418, 420, 427, 522 ; — bancs, 513 ; — boîtes de consécration, 1[illegible] ; — calice, 150, 158, 191, 252 ; — canons d'autel, 191 ; — chaire, 172, 430 ; — chandelier, 60 ; — châsse, 4, 72, 153, 184, 1[illegible], 244, 375, 421, 431, 441, 535 ; — chemin de croix, 457, 513 ; — cloche, 51, 58, 262, 263, 264, 332, 335 ; — croix, 58, 143, 158, 179, 181, 182, 165, 187, 213, 250 ; — crosse, 40[illegible] ; — dais, 150 ; — encensoir, 1[illegible] ; — évangéliaire, 172 ; — fer à hosties, 281, 2[illegible], 2[illegible] ; — jubé, 523 ; — livre d'heures, 455 ; — lustre-couronne, 534 ; — missel, 25[illegible] ; — monstrance, 68, 152, 153, 158, 324 ; — orgues, 521 ; — ostensoir, 132, 420 ; — patène ministérielle, 150 ; — pied de croix, 332 ; — pince à hosties, 281, 283 ; — plat d'offrande, 158 ; — porte-feux, 507 ; — prie-Dieu, 259 ; — reliquaire, 23, 67, 68, 89, 120, 149, 153, 168, 184, 185, 180, 244, 421, 535 ; — retable, 68, 85, 150, 522, 531 ; — sièges épiscopaux, 172 ; — stalles, 34, 68, 72, 225, 432, 487 ; — tabernacles, 150, 331 ; — tables d'autel, 151.
Modeste (S.), 181.

Moha, château, 235.
Moirax, église, 520.
Moise (fontaine de), 483
Moissac, cloître roman, 483; — église, 424, 520; — orgues, 521.
Mommers, 530
Moneau (Paul), 147.
Monduit, architecte, 433.
monnaies, anciennes, 357; — de bronze, 148; — gauloises, 62, 332; — des évêques de Lodève, 331; — impériales, 517; — pontificales, 228, (classification chronologique des), 147.
monogramme, 35; — du Christ, 284.
monographies, communales, 525, — paroissiales, 531
Mons, 73, — église Ste-Waudru, 525
Monsempron, église, 519.
monstrance, eucharistique, 152, 153, 158; — flamande, 324; — du XVIe s., 65
Mont-Saint-Michel, abbaye, 238; — constructions militaires, 62
Montaner, château, 424.
montant de cheminée, 403.
Montault (Mgr X. B. de), 24, 52, 68, 76, 77, 100, 159, 160, 192, 256, 257, 260, 281, 286, 323, 340, 359, 357, 435, 543; — *Œuvres complètes*, 546.
Montargis, jardin en éventail, 163, 165.
Montbrisson, collégiale N.-D., 8.
Montebourg, reliques, 88.
Montefalco, fresques, 252.
Montefarno, peintre, 57.
Montierneuf, abbaye, 159.
Montivilliers, église, 398, 480.
Montlake, manufacture de tapisseries, 100.
Montlazi, inscription latine, 424.
Montlevon, église, 463.
Montmédy, tableau du XVIIe s., 504.
Montmorency, 539, — armes de la famille, 114, 116; — (connétable de), 68, 115.
Montpezat, trésor, 331; — tissus, 331.
Montreuil-sous-bois, église, 496; — sur mer, inventaire du trésor de St-Saulve, 519.
Monulphe (S.), 333.
monument, de Benoît IX, 89; — Bossuet, 147, 172; — Chanzy, 73, — Dumas (Alex.), 173, — Hugo (Vict.), 173; — Lavigerie, 79, 157; — Lysierate, 218, 257, — Maistre J. et X. de), 173, — Rivet (Mgr), 135.
monuments, anciens (conservation des), 148; — (restauration des), 314, 498, 538; — chrétiens sur les montagnes, 422; — grecs, 50, 53, 62, 501, — funéraires chinois, 437; — historiques, 346, 538; — indo-bouddhiques, 339, — morts, 463, — religieux en albâtre, 329, — romains, 502, — vivants, 502.
Monza, armoiries, 12, — cathédrale, 12; chanoines, 14; — couronne de fer, 12, 14, 22, 251; — *physiologus* du XIIIe s., 321; — reliques, 545; — sceau, 12; — trésor, 12, 14
Moor (C. H.), 392.
Morigia (Paul), 17
Morlet (V.), 77.
mortier en bronze, 331.
Mortier (Et.) architecte, 247; — (le P.), 256.
mosaïques, byzantines, 25; — à Florence, 241; — à Jérusalem, 339, — à Mantoche, 331; — romaines, 244, 421; — (vêtements dans les), 102.
mosquées musulmanes, 527, 528.
mouchettes, 259.
moule de gâteaux de Noël, 517.
Mouzon, fer à hosties, 284
Moyland, château, 521.
muffler, 228, 232.
muguet, 292, 293
Muller, peintre, 280.
Mumuolin (S.), 340.
Munich, exposition de peintures, 458; — pinacothèque, 320.
Munstermaifeld, reliquaire, 189.
Muntz (Eug.), 41, 93, 100, 177, 251
Murat (arrondissem.), églises, 148.
Muratori, 18, 22.
musée, Aix, 427; — Amsterdam, 58; — Angers (St-Jean), 60; — (diocésain), 544, 545; — Arlon (archéologique), 335; — Avignon, 171; — Belgrade, 329; — Berlin, 88, 531; — Bologne, 103, — Bordeaux, 169, — Bruxelles, 71, 89; — (de la peinture ornement.), 462, — Burgos, 170, — Chantilly (Condé), 246; — Cluny, 7, 271, 541; — Constantinople, 62, 145, — Tchinli Kiosk, 534, — Donai, 170, — Dresde, 61; — Dublin (national), 240, — Épinal (des Vosges), 331, — Florence (Academie), 242, 421 (Bargello), 260, — (Crocetta), 110, (Offices), 58; — Francfort (Staedel), 426; — Jove Paul (de portraits), 253; — La Haye, 124; — Liége, 89; — Londres, (British museum), 60, 237, 403; — (South Kensington), 92, 535; — Marioupol, 245; — Milan (Brera), 505; — Nancy (lorrain), 331; — Naples (royal), 241; — Nuremberg (germanique), 78; — Paris (Guimet), 452, (Louvre), 60, 88, 169, 174, 435, 540; — Philadelphie, 457; — Rome (Vatican), 328; — Rouen, 10; — Saint Malo, 147; — Toulouse (Augustins), 232, 482; — Trèves (de la cathédrale), 181, 191, — Versailles, 244, — Vienne, 245, 329; — des arts industriels, 172
musées (entrée gratuite des), 545.
Mycènes, portes, 403.
myosotis, 292, 293.
myrthe, 291.
mythologie, Apollon, 35; — Artémis (temple d'), 61, — Bacchus, 222, — Castor, 300, 301; — Cètes, 149, — Emyo, 61; — Euménides (les), 293; — Hercule, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 244, 400; — Hespérides (jardin des), 398; — Hygie, 527; — Jupiter, 148, 225, 245, 404, — Mâ, 61; — Mercure, 35, 189, 245; — Gaulois, 60; — Mars, 189; — Minerve, 148, 294, 434; — Neptune, 35, 61; — Orphée, 330; — Parques (les), 114, 119, 119, 120, 122, 205; — Persée, 434; — Pluton, 295; — Pollux, 300, 301; — Sibylles, 541; — Styx (le), 293; — Télesphore, 127, — Temusio, 244; — Tutelles (culte des déesses), 424; — Vénus, 245; — genitrix, 61, — de Milo, 60, 61, 147, 159.

N.

Naert, architecte, 201.
Nahuis (le c^te Maurice de), 248.
Naix, bague en bronze, 245.
Namur, église St-Germain, 366; — *Société diocésaine d'archéologie chrétienne*, 149.
Nancy, congrès des sociétés savantes, 330; — église St-Épvre, 484; — musée lorrain, 331
Nantes, vitrail du séminaire, 77.
Naples (royaume de), 3; — cimetières souterrains, 255; — église San Lorenzo o Maggiore, 241; — musée royal, 241; — peintures murales, 241; — (œuvre de), 66.
narcisse des prés, 291, 293.
Nattier, peintre, 170.
nature, source du décor, 289; — (imitation de), 214
Nauroy, église, 261; — vitraux, 262.
Navarro (D. Felipe B.), 247.
Navez, peintre, 317.
Nazaire (S.) (statue de), 4 62.
nécrologie, Barbier de Montault (Mgr X.), 272, 357; — Lambin (E.), 546; — Revoil (Henri-Ant.), 178; — Vriendt (Albrecht de), 89
Nédonchel (c^te de) 335.
Neeroetheren, église, 525.
Nelli Ottaviano, peintre, 274, 342, 343.
nénuphar, 42, 214, 220, 221, 469.
néo-gothiques (les), 289.
Neuss (H. van), 73.
Neuss, église, 409.
Neuwirth (le D^r), 249, 250.
Nevers, inventaire du XIVe s., 65.
Nevy-sur-Seille, reliquaire 149
Newton (E.), architecte, 486.
Nicée, concile, 304, 312.
Nicodème, 124, 125.
Nicolas (S.), 130, 143, 184, 305, 310, — (siège épiscopal de), 172; — de Bruges, sculpteur, 73, — de Pise, sculpteur, 489, — de Verdun, 79, — IV, 212, — V, 12.
Nicosie, anciens édifices français, 245; — cathédrale, 517; — manuscrits liturgiques, 517; — monastère de St-Dominique, 245.
Niederzell, peintures murales, 177,
nielles franques, 331.
Nimègue, chapelle palatine, 498.
Nivelles, châsse de Ste-Gertrude, 72.
nœud, 28.
Nogent l'Abbesse, église, 261; — statue en bois, 261; — vitraux, 261.
noisetier, 293.
Nontgauguier, bas-relief, 331.
Noordpeene, fonts baptismaux, 396.
Normand (Ch.) 175.
Normandie, statuaire ancienne, 77, 161.
Normands (les), 161, 349.
Norwich, église, 480.
Notger, 333.
Notre-Dame, du Bout des Ponts (inventaire), 258; — du Désert (hist. de), 531; — de Pitié (invent.), 260; — de Tertre, église, 398; — (monogramme de), 133.
Nottingham, petits monuments religieux en albâtre, 329.
Nouvion le Vineux, église, 384.
Noyon, cathédrale, 39, 78, 349, 517.
Nuremberg, cathédrale, 334; — musée germanique, 78.

O.

Oberwesel, chemin de croix, 523; — église, 323; — jubé du XIVe s., 523.
Oberzell, église, 335.
objets, d'art (conservation des), 333; — artificiels (dans la décoration architectonique), 28; — russes, 453.
Odinet (maître), imagier, 338,
Œdipe, légende, 402.
œuvre, d'Angleterre (broderies), 66; — de Naples, 65.
oie (l'enfant à l'), 60.
Oiron, château, 65.
olivier, 294.
Ombrie artistique, 275, 341.
onocentaure, 401.
Opwijck, église, 426.
oratoire, carolingien, 332; — roman, 348.
Orbais (Jean d'), 272.
Orban de Xivry (le baron), 460.
Orcher, château-fort, 62.
ordres mendiants, 526.
orfèvre, Bartoli de Sienne, 9, 10; — Cathalanus de Rocha, 10; — Cellini (Benvenuto), 434; — Domenico di Jacopo de Sienne, 7, 8; — Favier, 133; — Horenbeke (Jooris van), 426; — Lando de Sienne, 22; — Marcus Landi, 9; — Maurini (Johannes), 10, — Menuchi (Johannes), 8; — Pamperati (Martin), 11; — Richo Corboli, 7; — Rubinus-da Anelha, 11; — Tauro de Sienne, 7; — Thomas de Padio, 10.
orfèvrerie, 153, — byzantine, 519; — cloisonnée, 62, — franque, 519, — lapidaire, 519.
orfroi, 66.
Orléans, ancien château, 85; — (inventaire du duc d'), 187, 188; — moule à hosties, 281, 284.
Orley (Bernard van), peintre, 106, 108, 109, 110.
orme, 322.
Ornans (Doubs), croix processionnelle, 149.
ornemaniste, 216.

ornement — historiques, 217. — vegétaux, 25, 214.
Orpaze jouant de la lyre, 330.
Orsel, peintre, 131.
Orseninghi (devise des), 65.
Orsini (Raymondo), rose d'or, 9.
Orsini (archives du card.), 545.
Orval, abbaye, 93, 235.
Orvieto, inventaire de l'évêque, 137. — tableau du S. Corporal, 163.
os, 66.
ostensoir, du XVe s., 132; — du XVIe s., 426.
Osten le (mutines de), 165.
Osterrath (Joseph), 135.
Oswald (S.), ceinture de, 130.
Oudin (Pierre), fondeur, 263.
Oued-Ramel, baptistère 518; — cuve baptismale, 518.
Oulchy le Château, église, 463.
ours, 411.
Ourscamp, abbaye, 331.
Outomaro, dessinateur japonais, 437.
ove romane, 217.
Overbeek, peintre, 280, 458.
Owen (Jones), 213, 217.

P.

Pacca (édits), 88, 241.
Paccard, architecte, 237.
Padoue, chapelle de la Madonna de l'arena, 57; — fresques, 246.
pain, bénit (le), 337; — d'or, 14.
Pantandre (les), fondeurs, 263.
palais chinois, 437.
Palaiseau, église, 495.
paléographie musicale, 354.
Palerme, fresques, 320.
Palestrina (Pier Luigi), 449.
Paliotto, de Milan, 23, 24.
Palissy, architecte, 165.
pallium, 514.
palmettes, 20, 212. — grecques, 217, 218.
palmier, 294.
Palustre (Léon), 20, 183, 188.
Pamperati (Martin), orfèvre, 11.
panneaux, 31.
paon, 412.
papes, 525; — d'Avignon, 1, 3.
paquetette, 201.
parcs anglais, 165.
parement brodé du XVe s., 172.
Paris, aiguière en bronze, 482. — autel Louis XIV, 416. — bibliothèque, de l'école des Beaux-Arts, 453; — nationale, 60, 61; — cathédrale, 30, 394; — cloître des Billettes, 30. — collection Kahn, 130. — copies de tapisseries, 115. — couvent des Grands Augustins, 435; — décor sculpté, 374. — cryptes, 30. — Notre Dame, 30, 37, 39, 42, 47, 48, 397, 408; — Saint-Denis, 380, 384, 393; — Saint-Germain-des-Prés, 349, 354. — Saint Julien le Pauvre, 221, 492. — Saint Pierre de Montmartre, 86. — esplanade des Invalides, 140; — exposition, 247; — rétrospective de la gravure sur bois, 452; — de toiles peintes, 100; — fontaine de l'évêque, 30. — fresques du Panthéon, 30. — jardin des Colombiers, 164; — du Luxembourg, 164; — maisons antiques, 542. — monument d'Alexandre-Dumas, 135. — musées Gilbert, 483. — Guimet, 452; — du Louvre, 60, 88; — objets russes, 458. — peintures de justice, 394, 399. — du Louvre, 114; — pierre tombale de 1576, 42. — porte St Denis, 381. — prédelle, 342. — Sainte Chapelle, 40, 338, 397. — Ste Couronne, 397. — stéréotypages anciens, 452. — tapisseries, 61. — zodiaque de la cathédrale, 413.
Parizot, croix processionnelle, 331.
Parker (J. H.), 367.
Parme, fresques du Corrège, 422.
parnasse des marches, 204.
paroisses au XVIIe s. (visites des), 158.
Paros, marbre, 329.
Parques (les), 248; — tapisserie, 116, 119, 119, 120, 122.
parquet à figures incisées, 517.
Parrocel, peintre, 301.
parterre, 260.
Parthénon, 219; — (Minerve du), 434.
parures scandinaves, 331.
Pas de Calais *Commission départ. des monuments historiques*, 332.
Passavant, 96, 97, 100, 104, 116, 118, 344.
passiflore, 298 - 299.
Passion, 42. — (clous de la), 15, 17, 22. — (reliques de la), 14, 256.
Pasture (Roger de la), 131.
Pate (L.), 340.
patène ministérielle, 150.
Pau, château, 521.
Paul (S.), *à l'Aréopage*, tapisserie, 89 - 123. — *et St Barnabé à Lystre*, tapisserie, 90 - 122. — *(Conversion de)*, tapisserie, 62-123, 457; — *en prison*, tapisserie, 90 - 123. — Ier (S.), 395, 397, 399. — II, 4, 251. — III, 98, 243, 270. — V, 504. — de Caen, 370.
Pavie, chartreuse, 56; — église St-Pierre, 89; — fresques, 56.
pavot, 291, 298, 299.
paysage, 157.
paysagiste, 216.
Pazayac, fer à hosties, 288.
peintre, Adrien Luc, 427; — Alienno (Nic.), 274, 343, 345. — Angelico (Fr.), 57, 112, 157, 247, 399, 313, 321; — Angeluzio (Dionisalvi), 142; — Baldovinetti (Al.), 55-57, 82, — Baschenis (Év.), 141; — Bastin (Henry), 427; — Bellegambe (J.), 170, 196. — Bellini, 405; — Bernardi (Val.), 141, 142. — Boccati da Camerino, 274, 313, 344; — Bonligh (Ben.), 274. — Borgognone, 505; — Bouts (Thierry), 125, 175; — Bressers (L.), 85; — Brusco (Paul. Jér.), 143; — Calleoni (Hier. de), 141. — Campain (Robert), 420. — Canova, 155. — Cappion (Jean), 336. — Casier (J.), 357. — Castagno (Andrea del), 508. — Cauttain, 427. — Cavallieri (Pietro), 88, 241, 242; — Chisi (Fr.), 142; — Cimabué, 57, 312; — Ciro Ferri, 243; — Cornelis (Alb.), 361-364; — Cornelius, 280, 458; — Casino Roselli, 143; Coxie (Michel), 106; — Crayer (de), 426; — Cristus (Pierre), 125, 247. — Dagnan Bouveret, 337; — Dare (Ét.), 427; — Daret, Jacques, 426, 543; — David (G.), 104, 248; — Deger, 280. — Dekeyser, 457. — Delbeke, 443. — Doué Martin), 92. — Duccio, 57, 312. — Dyck (van), 82. — Euch (Franz), 280. — Eyck (van), 55, 74, 82, 124, 217, 320, 344, 345, 427, 441, 510, 531; — Francesco (Pierro dello), 343. — Flandrin, 280, 455. — Gaddi (Taddeo), 53, 311. — Gentile da Fabriano, 274, 342, 343. — Gerop (Adrien), 427; — Giordano (Lucca), 143; — Giotto, 57, 58, 121, 241, 311, 312, 313, 395, 439, 492. — Gnamano, 142. — Godefroy d'Anvers, 427. — Goes (Hugo van der), 86, 344, 427, 510; — Guddeman (Guil.), 447. — Gaffens, 458-492. — Ghirlandajo (Dom.), 59. — Hayne, 131. — Hendrieux, 457. — Hervy (Guil. d'), 494. — Hokousai, 437. — Holbein (Hans), 477. — Hubner, 280. — Hunin (P. P.), 102. — Ingres, 111, 170. — Ittenbach, 280. — Janssen (Guil.), 139. — Jean de Fiesole, 278, 462; — Jehan le Diacre le Jeune, 427; — Jo^ost (Jean), 522; — Jordaens, 91. — Julio (Cesare), 509. — Kaulbach, 458. — Lalme, 427. — Lamene (Ch.), 143; — La Tour, 170; — Laurens (Jean Paul), 174; — Le Corrège, 535; — Le Moyne de Morgues, 147. — Le Nain, 170. Leys, 89, 457; — Lies (Jos.), 457; — Lippi, 57, 53. — Lorenzesh (Ambr.), 57. — Lorenzo di Florenzo, 274; — Luini (Bern.), 5[illegible]. — Massaccio, 202. — Massin, 427. — Mastro Pierro (Jacomo de), 142; — Melozzo da Forli, 343, 492; — Memling, 71, 124, 130, 131, 319-321, 441, 510, 519; — Memmi, 57, 58; — Metsys (Quintin), 58, 125, 172, 174, 247, 271; — Mezzastris, 343; — Montefarno, 57. — Muller, 280. — Nattiez, 170; Navez, 317; — Nelli (Ottav.) 274, 342, 343; — Orley (Bern. van.) 106 110. — Orsel, 155. — Overbeek, 280, 458; — Parrocel, 301; — Pasture (Roger de la), 131; — Paul de Limbourg, 455. — Penni, 100, 101, 120. — Peretti (Bart.), 5; — Perino del Vaga, 101, 143; — Perrugin, 92, 157, 169, 273-280, 345, 346; — Pisanello, 329; — Poelenburg, 243; — Portaels, 458; — Prud'hom, 95, 96; — Raphael, 115, 116, 120, 123, 150, 157, 277, 278; — Rembrandt, 69, 170. — Renouard, 132. — Rethel, 458. — Robbia (Andrea della), 327. — (Luca), 110, 240; Romain (Jules), 100; — Rubens, 69, 92, 170; Salimbene, 142; — Sano di Pietro, 57. — Santi (Giov.), 274, 344, 345; — Sanzio, 344; — Sarto (Andrea del), 143; — Sasso Ferrato, 506; — Scheffer (Aug.), 155, 457; — Settegart, 180; — Simone (Martino), 241. — Smolenski (Jos.), 144. — Snellaert (Jean), 427. — Spiker, 510. — Steinle, 280; — Sturbout (Hubert), 177; — Swerts, 457-461. — Thomas (Jacques), 427. — Thony (Jacques), 427; — Udine (J.), 100, 243; — Veith, 280; — Velasquez, 170; — Verhage, (P.), 364; — Verlat, 455; — Véronèse (Paul), 170. — Verrochio, 144; — Vinci (L.), 57, 505, 517; — Vinckaert (Jean), 427; — Vriendt (Alb. de), 89; — Watteau, 170; — Weyden (Roger van der), 124, 247; — Wladyck, 144.
peintres, brugeois, 319; — flamands, 274; — grecs, 312; — italiens, 344.
peintres *(Dictionnaire des)*, 141. — *(Histoire des)*, 346.
peinture (la), 334; — buon fresco, 56, 57, 507; — sur bois, 240. — flamande, 248. — à l'huile, 248; — murale à l'huile, 55; — Ombrienne, 343. — a tempera, 55, 55, 328, 507.
peintures murales, 94, 99, 524. à Anvers, 458, 491. — Beaune, 508, 541. — Bourgogne, 509; — Bruges, 321, 441; — Clermont-Ferrand, 519. — Courtrai, 490; — Ingelheim, 334; — Loreto, 143; — Louvain, 461; — Luxembourg, 333. — Malines, 335. — Naples, 241; — Niederzell, 177; — Pompeï, 401; — Prague, 249; — Saint-Nicolas, 458, 459; — Stein sur le Rhin, 172; — Weil Bundel, 411. — Wuestwezel, 451. — Zepperen, 451, 541; — gréco-romaines, 25; — (restauration des), 333.
Peiresc, manuscrits, 5.
pèlerinages ombriens, 341.
pélican, 412.
pelte, 34.
pendentifs à stalactites, 29.
Penni, peintre, 100, 101, 120.
Pepin (Jean), tombier, 439.
perce-neige, 294.
Père éternel, 191, 361.
Peretti (Bastiani), peintre, 5.
Périgueux, tour de Vérone, 176, 424.
Périno del Vaga, peintre, 101.
périodiques, 76, 172, 264, 350, 533.
perizonium, 435.
Perna (Pierre), imprimeur, 254.
Pérot (l'abbé), 495.
Pétouse, église St-Étienne, 5. — Monument de Benoît IX, 89; — rose d'or, 5; — Vierge de Boccati da Camerino, 344.
Perraud Dabet (A.), 349.
Perricard, château, 78, 519.
Perrier (Ém.), 159.
Perrin Robinet, fondeur, 263.
Perrusson, abside polygonale, 62.
Perugin (Le), 92, 157, 169, 273-280, 340, 345, 346.
pervenche, 294.
Peterborough, cathédrale, 382, 383.
Petrowski, 54.

Phèdre, 517 ; — (manuscrit de), 60.
phénix, 401, 436.
Phidias, 155, 236.
Philadelphie, musée, 457.
Philippe (S.) (reliques de), 181, 421 ; — Benizzi (S.), 143 ; — I, 103 ; — (diplôme de), 424, — II, 195 ; — Auguste (diplôme de), 244 ; — le Bon, 427, 510 (portrait de), 519.
Philippi (A.), 531.
photographies (collection de), 346.
phylactères, 31, 128.
physiologus du XIIIe s., 321.
piastres, 29.
Pie, V, 98, — VII, 14, 98, 115 ; — IX, 121, 250.
Pierre (S.), tapisserie, 94-122.
Pierre, (S.), 181, 184, 250, 513 ; — (culte du tombeau de), 250, — (statue de), 250 ; — (tunique de), 181, 184 ; — de Brixhey, év. 181 ; — de Bruxelles, tombier, 439 ; — Em., 245 ; — de Noyon, 332, — de Vérone (S.) (statue de), 332 ; — du Pont, 528.
Pierrefonds, château, 238.
pierreries, 23, 29.
pierres gravées antiques, 60 ; — sculptées, 329 ; — tombales, 70.
pietà antique, 172.
Pigalla (buste de), 60.
piliers, monocylindriques, 37 ; — anthropomorphes, 483.
Pilon (Germain), 483.
pince à hosties, 281, 283.
Pinchart (A.), 440, 531.
Pintelli (Baccio), architecte, 93.
Pisanello, peintre, 329.
Pisano (Nino), sculpteur, 142.
Pise, campo santo, 121, 243, 422 ; — chaire à prêcher, 439 ; — tour penchée, 157.
pissenlit, 294.
Pitra (le card.), 439.
Pitres, fouilles, 62.
plats d'offrandes, 158.
plain-chant, 354.
plantain, 44, 221, 231.
plaque, syrienne en or, 527 ; — de cheminée, 248 ; — d'agrafe en bronze, 329 ; — en fonte, 331.
platane, 294.
Plessis (M. G. du), 42[illegible]
plombs antiques, 330.
Plon (Ch. de), 440.
pluvial, 250.
Poelemberg, peintre, 143.
Poésie (la), 155.
Poilly (E.), graveur, 417.
Poissy, église, 366.
Poitiers, abbaye de Montierneuf, 159 ; — cloître de St-Aubin, 401 ; — reliquaire Ste-Croix, 185.
Pollajuolo (Simone del), architecte, 144.
Pologne, correspondance, 144.
polychromie, des églises, 332 — monumentale, 333, 334, 335.
Polygnote, fresques, 517.
Pompei, ruines, 498.
Pontfaverger, horloge municipale, 264.
Pontoise, église, 384.
Poppon, archevêque, 181.
Porée (le Chne), 77, 161.
Port en Bessin, tour Vauban, 78.
Portaels, peintre, 458.
portail du XIIe s., 520 ; — du XIVe s., 45.
portants, 33.
porte, à Athènes, 236 ; — Autun (romaine), 538 ; — Avignon (Limbert), 85 ; — (Louil), 85 ; — Boscherville, 160 ; — en bronze, 395, 439 ; — Bruges (des Baudets), 330 ; — en bois du XVIe s., 69 ; — Dijon (en feuillage sculpté), 433 ; — Chartres (sculptées), 161, — Florence (Ghiberti), 121, — (en bronze), 439 ; — du XIVe s., 142, — Gênes, 482 ; — Ivry, 160 ; — Langres (romaines), 538 ; — Laon (de l'horloge), 45 ; — (de St Paul), 45 ; — Messines, 204 ; Mycenes, 403 ; — Reims, 538 ; — Rome (St-Pierre), 121 ; — (Ste-Sabine), 251 ; — Toulon, 483 ; — Trèves, 498.
porte, — Dieu, 259 ; — mât à Venise, 31.
portraits (musée de), 254.
Pot (Phil.), tombeau, 539.
poteries, anciennes, 331 ; — estampillées, 329 ; — lorraines, 67 ; — romaines, 62.
Pothier (Dom), 87, 354, 449, 450.
Poulaine (l'abbé), 331.
Prado, peintures sur bois, 246.
Prague, abbaye bénédictine, 249 ; — Académie, 461 ; — peintures murales, 249.
Praxitèle, sculpteur, 61.
prédelle, en bois, 535.
pré-raphaélistes, 289.
Présentation (la), 342.
prie-Dieu, 259.
primevère, 295.
primitifs italiens, 57.
principautés (les), 362.
Proisy, cloche du XVIIIe s., 263.
Prosne, église, 261 ; — grille en fer forgé, 262.
Prou (M.), 330.
Prud'hon, peintre, 95, 96.
Prunay, cloche, 263.
Pugin (Welby), architecte, 441.
puissances, 362.
puits de Ste Claire (le), 421.
Pupput, ville antique, 62.
Pustet (le monopole), 449, 450.
Puy, cathédrale, 69 ; — cloître roman, 409 ; — peintures du XVe s., 400.
Puy de Dôme, chapiteau corinthien, 527 ; — fouilles, 517.

Q.

quadrige, 409.
Quarré-Reybourbon (L.), 171.
Quatremère de Quincy, 60.
Quercia (J. della), 439.
Quertel, architecte, 346.
queue d'aronde, 41.
Quirico (S.), 307.
Quintin Metsys, 247, 271.

R.

Radegonde (Ste), 185, 281.
Radowitz (collection), 62.
Raduiphe (Dom), abbé du XVe s., 185.
Raedt (Th. de), 248.
Raeymaekers, 248.
Raggi (Oreste), 19.
Rameau (Jean), 272.
rampe d'escalier, 31.
Raphael, 91, 92, 95, 98, 100 104, 106, 108, 110 119, 120, 123, 159, 157, 254, 277, 278, 349.
rasoirs antiques, 518.
Ratisbonne, cathédrale, 172 ; — statues des Quatre-Rois, 172.
Rauch, 173.
Raugiport, casque de bronze, 147.
Ravenne, boucles d'or, 23 ; — sculptures, 23.
rayon, 259.
réalistes (les), 157.
Récollets (armes des), 287.
Rédempteur, 306, 307 ; — effigie du, 422.
Regnaud (les), fondeurs, 263.
Reichensperger, 317, 334.
Reims, abbatiale St-Nicaise, 431 ; — bibliothèque, 331, — camelot, 66 ; — cathédrale, 30, 140, 155, 175 220, 222, 231, 331, 431, 481, 504, 519 ; — cloche, 263 ; — église St-Remi, 62, 78, 529 ; — manuscrit de Phèdre 60 ; — portail, 482 ; — porte romaine, 538 ; — répertoire archéologique, 260 ; — statues, 252 ; — tapisserie, 530.
reine-marguerite (la), 292.
Reingen, reliquaires romans, 535.
reliquaire, à Aix, 23 ; — Bovino, 89 ; — Château-Châlons, 68, 149 ; — Chaux-en-Montagne, 149 ; — Conques, 168 ; — en cuivre, 67, — de la Ste Croix, 185, 244 ; — de S. Guisto, 421 ; — grec, 23, — Hertford, 23 ; — Mains, 153 ; — de Ste Marie-Madeleine, 421 ; — à Munsterma feld, 184 ; — Nevy sur Selle, 149 ; — Ormans, 149 ; — de S. Philippe de Néri, 421 ; — à Poitiers, 184 ; — Reingen, 535 ; — Rougemont, 149 ; — de S Sebastien 421 ; — à Saint-Herreol 149, — à Trèves, 184, — à Valenciennes, 127, 127.
reliques (exposition de), 16.
Rembrandt, 69, 170.
Remi (évêque), 471 ; — (tombeau romain de S.), 26.
Remiremont, abbaye, 259 ; — inventaire de la sacristie, 259.
Renaissance, 32, 140, 233, 347 ; — en France, 438 ; — italienne, 28, 30, 440.
Renan (E.), 134, 156, 237.
Renard (E.), 340.
René, d'Anjou, 294, 338 ; — (le roi), 147 ; — (comptes du), 158, 159.
renoncule, 222-224.
Renouard, peintre, 132.
Repertoire archéologique, 260.
Repertorium fur Kunstgeschichte, 54.
Repullès y Vargas, architecte, 412.
réseau, 26.
restaurations, à Aerschot, 357 ; — Anderlecht, 80 ; — Bourges, 175 ; — Bruges, 330 ; — Bruxelles, 69, 175, 271, — Evreux, 175 ; — Florence, 85, — Francimont, 86, — Gap, 175 ; — Havré, 451, — Hérent 357 ; — Lallio, 141 ; — Langres, 538, — Louvain, 539 ; — Marseille, 175 ; — Mende, 175 ; — Paris, 85, 86, 538 ; — Reims, 175, 519 ; — Rome, 142 ; — Rouen, 175, 270, 355 ; — Seez, 175, — S Heeren Elderen, 85 ; — Strasbourg, 270 ; — monumentales, 82, 174, 333, 355, 493.
Résurrection, 42 ; — (par Baldovinetti), 55 ; — de Lazare, 168.
retable, en cuivre gravé, 150 ; — sculpté, 68.
Rethel, peintre, 458.
Rétiel, anciennes halles, 77, — église, 70.
Rethy, hôtel de ville, 534.
Revoil (Henri-Ant.), nécrologie, 178.
Revue, de l'Agenais, 78 ; — d'archéologie poitevine, 350 ; — néo-scolastique, 534.
Rheindorf, église, 335.
Rhône, archives départementales, 97.
Rhuis, église, 470.
Riant (le comte), 182, 189, 190.
Riat (G.), 162.
Ribault (Jean), 147.
Richard (J. M.), 79, — l'abbé, 371 ; — (Mgr), 453.
Richo-Carboli, orfèvre, 7.
Rif (du), sculpteur, 435.
rinceaux, 25, 23, 219 ; — sassanides, 219.
Rio, 345.
Riomet (B.), 263.
Riotard, église, 69 ; — tour carrée, 69.
Ripamonti (Jos.), 17.
rite, pontifical, 2 ; — chaldéen, 60 ; — lyonnais, 258 ; — oriental, 538.
Rites (Congrégation des), 14-16, 19.
Robbia, (Andrea della), peintre, 327, 420 ; — (Luca), 110.
Robert, d'Anjou, 241 ; — (l'Enfant) (statue de) 439 ; — (Etienne), graveur, 254 ; — Jean, abbé, 131 ; — de Launoy, tombier, 439 ; — de Lenoncourt, 530 ; — le pieux, 193.
Robin, 539.
rocaille, 33.
Rochemonteix (A. de), 264.
Rochester, cathédrale, 369, 371.
Rogney, cloches, 263.
Rohault de Fleury (Ch. et G.), 150, 185, 429, 527.
Roisin (le baron de), 189.
Rolduc, chapiteau romain, 409, 411 ; — crypte, 397, 408, 409, 411.

Rouen, [illegible] tapisseries des, 51[illegible], 541. — Nicolas, 51[illegible], [illegible].
Romans [illegible], 45[illegible].
Romain, Jules, peintre, 100.
Rome, autelve St-Anselme, [illegible]. — appaiyo même de l'aspine, [illegible]. — appartements de Paul III, [illegible]. — de Pie V, 98, 99. — aqueducs des Latopins, 457. — arts des orfèvres, 34. — arc triomphal de Grand Palais, 10[illegible]. — archives, 1[illegible], 2, 3, 6, 7, 79. — bas-reliefs d'Antonin, 303. — Ste Balbine, 33[illegible]. — St Pierre, 6, 114. — St Paul hors-les-murs, 1[illegible], 2[illegible], 4[illegible]. — St Sixte, 21. — cabinet de Victor Emmanuel, [illegible]. — [illegible] 305. — Catacombes, 512; — Sancta sanctorum, 316-317. — [illegible] Sabine, 71. — colonnade de l'église St-Pierre, 11; — Colonne trajane, 34. — Cosmati, 301, 403, 405. — [illegible], 511, 518. — [illegible], 511. — couvent Ste-Sabine, [illegible]. — diplomatique de Charlemagne, 52. — description de la ville, 97; — églises, Ste-Agnès, 242; — Ste-Cécile, 142, 241, 515; — Ste-Hippolyte, 241, 242. — Gesù, 142. — St Jean de Latran, 159. — Santa Maria in Cosmedin, 78; — Ste-Marie sur Minerve, 142. — Marie Madeleine, 142. — Santa Maria in Via, 142; — Ste-Marie au Transtevere, 241. — Santa Maria Antiqua, 399, 313. — Santa Maria Liberatrice, 399, 313; — Sainte-Marie Majeure, 504; San Silvestro in Capite, 242; — fortifications, 511. — forum, 311, 437. — fresques, 88, 241, 279, 300, 313, 329, 327, 310. — jardins, 165; — Manufacture pontificale de St-Michel, 121. — loges du Vatican, 112. — manuscrits du Vatican, 76; — mosaïques, 310, 312, 421; — nouveaux musées, 421; — palais de Titus, 26; — porte de St-Pierre, 121; — porte Ste-Sabine, 251; — Porte sainte, 256; — recueil de gravures, 116; — sac, 98. — restaurations d'églises, 142. — tapisseries des *Actes* au Vatican, 92, 97, 110; — torre chartularia, 305; — trésor de St-Pierre, 52.
Romsey, église, 387, 388.
rosaire [illegible], [illegible].
roses d'or pontificales, 1; — formes, 4; — origines, 4; — rites, 2; — symbolisme, 227; — de Benoît XII, 8; — XIII, 10; — Boniface IX, 9. — Clément V, 6, VI, 8; VII, 9; — Grégoire XI, 9; — Innocent VI, 9. — Jean XXII, 7. — Urbain V, 9. — données à Naples (Nic.), 9. — Albert d'Este, 9; — Andria (duc d'), 9; — Astorre da Bagnacavallo, 9. — Avingo (st Seign. d'), 8. — Aymar de Poitiers, 8. — Bâle (cathédrale), 9. — Berry (duc de), 10. — Boeto (Henri de), 8; — Brunswick (duc de), 10; — Cavalone (Johannes), 10. — Charles V, 7. — Cima da Conegl., 9. — Cluny, 7. — Colonna (Stefano), 8; — Comminges (Cte de), 8; Foulques d'Anjou, (Cte), 4; — Jean le Mangre, 11. — Jeanne de Sicile, 9. — Louis de Hongrie, 9. — Louis de Poitiers, 8; — Lyon (cathédrale), 1, 5; — Martin d'Aragon, 10; — Montbrisson (collégiale), 8. — Nuremberg (Cte de), 9. — Orsini (Raymond), 9. — Perouse (église St-Étienne), 5; — Portugal (infant de) 40; — Raymond-Béranger, IV, 5; — Serre (Jean de), 1. — Souillac (Henri de) 8. — Waldemar IV de Danemark, 9.
rosier, 222, 227.
Rosiers-Côtes-d'Aurec, église, 69.
Rossi (le Com. J.-B. de), 242, 512, 514; — (buste de), 513.
Rostoutzew (Michel), 330.
Rotschild, 88; — (collection), 540, 541.
Rouais (Paul), 436.
roue, bibliothèque tournante, 66.
Roue (la), 245.
Rouen cathédrale, 58, 59, 475; — chapiteaux des musiciens, 161; — église St-Ouen, 176, 232; — maison antique, 85, 2[illegible]. — musée, 1[illegible]. — portail de la Calende, 1[illegible], 3[illegible]. — sculptures décoratives, 101, vitrail de St-Romain, 1[illegible].
Rougemont, croix processionnelle, 149.
Rouget de l'Isle, tableaux, 457.
Roulin (Dom Eug.), 150, 151, 247, 255.
Rouzevalle (le P.), 245.
Roy (les), fondeurs de cloches, 263.
[illegible], 2[illegible].
Rubens, 69, 72, 170.
Rubinus de Anglia, orfèvre, 11.
Rudd, architecte, 441.
Rufine (Ste), 257.
ruines (restauration des), 82, 178, 236, 269, 499, 500, 525; — historiques, 499, 525.
Rumo[illegible], fonts baptismaux, 24[illegible].
Rupin (É.), 150, 288.
Ruprich-Robert, architecte, 214, 216, 237, 346, 357, 371, 373, 494.
Ruskin (Joan), 214.

S.

Saget (L.), 58, 59, 133.
sagittaire, 231.
Saglio, 67.
Saint, Agrève, 184; — Ambroise, 2[illegible]. — Anatole, 142; — Antoine, abbé, 142; — Antoine de Padoue, 142, 332; — Arnould, 130; — Augustin, 20, 89, 327; — Barthélemy, 67. — Basile, 245. — Basin, 184. — Benigne, 430; — Bernard, 1[illegible]6; — Bernardin de Sienne, 141; — Bernulf, 535; — Bout, 257; — Camille de Lellis, 142; —; Charles Borromée, 15, 16, 20; — Clément, 145; — Cuthbert, 375, 386, 464; — Cyprien, 244; — Dominique, 131, 143, 150; Eloi, 349; — Etienne, 42, 92, 123, 242; — Euchaire, 181, 184; — Florentin, 184, 258; — Floscel, 87, 509; — François d'Assise, 156, 172, 398; Grégoire le Grand, 303-309, 430, 449, 450, 514; — Jacques, 160, 195. — Jean, 12, 110, 154, 184, 191, 241, 326; — Jean-Baptiste, 142, 190, 241, 503. — Juste, 68, 181, 257; — Lazare, 181; — Léger, 149. — Louis, roi, 330, 348; — Luc, 437. — Lutwin, 184; Mammes, 335. — Maur, 131. — Materne, 181, 184. — Mathias, 179, 191, 192. — Maximin, 184. — Michel, 191, 481. — Modeste, 181. — Mummolin, 349. — Nicolas, 130, 145, 172, 184, 305, 310; — Oswald, 180, Pascal Ier, 515; — Paul, 91-123, 183, 241, 305, 308, 309, 394, 457. — Paulin de Nole, 18; — Philippe, 181; — Philippe Béniti, 143; — Pierre, 181, 184, 256, 513; — Pierre Fourrier, 504; — Quirico, 307; — Remi, 20. — Sébastien, 141. — Sulpice, 331. — Sylvestre, 242, 252, 300; — Thomas, 156, 186; — Thomas Becket, 78; — Valère, 184; — Zacharie, 305, 307, 309.
Saint-Aubert, église, 482; — Callixte (catacombe de), 512; — Chamas, arc romain, 403; — Denis, abbatiale, 491; — fouilles, 542. — musée, 541. — Ferréol lez Besançon, croix-reliquaire, 149; — Flour (arrondissement), églises 149. — Front de Périgueux, église, 520; — Gall, manuscrit du IXe s., 449; — Herblon, 332; — Jean d'Aix, tombeau de Raymond Béranger IV, 5; — l'Évangéliste (marque de la Société), 405; — Julien (Sœurs de), 130-131. — Just, trésor, 5. — Louis de France (annales de), 76; — Luc (écoles de), 42, 318, 418. — Marcel les Chalons, institution latine, 244; — Nicolas, peintures murales, 48[illegible]. — Omer, bibliothèque, 32[illegible]. — Pierre de Chatel, crypte, 3[illegible]. — Remi, arc de triomphe romain, 400; — siège (archives), 2, 3, 6, 7; — Simon, 137; — Sixte, basilique, 512, 513; — Souplet, retable, 262; — Trond, église St-Gangulphe, 428; — St-Martin, 83, 84, 316; — Notre-Dame, 317. — St-Pierre, 510. — Urcize, chœur, 140. — Vaast, abbatiale, 427. — croix monumentale, 427; — Véran, pied de croix du XIVe s., 332.
Saintes, Agathe, 262. — Agnès, 242. — Barbe, 201. — Catherine, 142, 535. — Cécile, 103; — Elisabeth, 155; — Foy, 100; — Geneviève, 335, 528; — Gertrude, 72; — Giulitta, 301, 313; — Godeberte, 349; — Madeleine, 181; — Marthe, 181, 201. — Radegonde, 185, 231. — Rufine, 257. — Suzanne, 532. — Ursule, 519, — Véronique, 505.
Saintenoy, 333
saints, de la messe (les), 159; — (béatification et canonisation des), 1[illegible].
Saisons (les), tapisseries, 114.
Salabert, 338.
salamandre (icon.), 401; — (tableau de la), broderie, 402.
Salckener (Erhart), sculpteur, 524.
salière, 420, 434.
Salimbene, peintre, 142.
Salomon (temple de), 434; — (trône de), 403.
Sambin (Hugues), sculpteur, 432.
San Miniato, chapelle du cardinal de Portugal, 55. — Severino, fresques, 142.
Santi di Titto, peintre, 274, 420, 440.
Sanzio, peintre, 344.
saphirs du Puy, 66.
Sarcelles, église, 264, 496.
sarcophage, antique, 542; — chrétien, 485 — païen, 518. — du XVIIIe s., 179.
Saronno, église, 505.
Sarto (Andrea del), peintre, 410.
Sarzec (de), 148
Sasso Ferrato, peintre, 506.
satyre, 402; — grec, 245.
sauterelle, 339
Sauvageot (L.), architecte, 539.
Savonarole, 93, 94.
Savone, église St-Jean-Baptiste, 142; — fresques, 142.
scabieuse, 231.
Scandinaves, 409.
scarabée égyptien, 213.
sceau, antique, 148; — de Foulques le jeune, 244; — italien, 244; — (matrice de), 331; — Messines, 2[illegible]. — Monza, 12. — de Salomon, 298; — du XIIe s., 62; — du XIIIe, 62.
Schanosky (Pav.), sculpteur, 539.
Scheffer (Henry), peintre, 155, 457.
Schevyreff (le prof.), 100.
Schlesswig, madone, 78.
Schlosser (de), 246.
Schnaase, 2[illegible]0.
Schnütgen (le ch.), 78, 172, 534.
Schnyder (W.), 76.
Schubring (P.), 172.
Schwarzrheindorf, église St-Georges, 523.
Science catholique (la), 77.
Sciences (les), tapisseries, 120.
sculpteurs, Alcamène, 61. — Aureli, 422; — Baerze (Jacques de), 133. — Blancnaert (L.), 86; — Boëthos, 68; — Bouchardon (J.-Bt.), 433; — Boudrillet (Jean), 432; — Broederlam (Melchior), 433; — Daret, (Jehan), 427; — Dechaume (Geoffroy), 541; — Donatello, 241; — Faydherbe (Ant.), 426; — Gasq (Paul), 136, 137; — Geefs, 317; — Georis (Gér.) de Bruxelles, 73; — Ghiberti, 439; — Laytié (L. F.), 435; — Le Moyne, 60; — Mengelberg (W.), 78. — Michel-Ange, 108, 114, 118, 138. — Mino di Fiesole, 143, 144. — Nicolas de Bruges, 73; — de Pise, 439; — Pisano (Nino), 142; — Praxitèle, 61; — Rif (du), 435; — Salckener (Erhart), 324; — Samino (H.), 432; — Schascorky (Dav.), 537. — Verrocchio, 144.
sculpteurs, du XVI s., 59; — romans, 395; —

sculpture, allemande, 252 ; — brabançonne, 248 , — sur bois, 414, 521 , — à Caen, 232 ; — chinoise, 437 ; — décorative, 101 , — dijonnaise, 68 , — française, 252 ; — gothique, 233, 245, — italienne, 252, 430, — japonaise, 437 , — de Ravenne, 23 , — romane, 191, 240, 425, — toscane, 152 , — troyenne, 100, 101 ; — du XIIIe s., 221
Sebaste (les 40 martyrs de), 300.
Sébastien (S.), 141 , — (reliquaire de), 421.
Sébastopol, parquets à figures incisées, 517.
Sebourg, chapiteaux, 223 ; — église, 223.
Sedan, monstrance flamande, 324.
Séez, cathédrale, 175 ; — sculptures décoratives, 101
Ségovie, église Ste-Croix, 429.
Selby, église, 387, 388
Selles, statue St-Martin, 262.
Semaine des Frères (at), 51.
Semper (H.), 172, 535.
Senlis, cathédrale, 349 , — cloche, 44.
Sens, cathédrale, 384, 400, 403 ; — tapisserie ancienne, 78 ; — (Guillaume de), 272.
Sensenruth, église, 451 , — fonts, 451.
sépulcre, 100 ; — (fragment du St-), 507.
sépultures antiques, 530 , — préromaines, 381, 382.
Sepulveda, églises, 255.
séraphin, 361, 453
Serbat, (L.), 129.
serge d'Allemagne, 66.
serpent, 322, 413.
serpentine, 158
Serrano Fatigati (Enrique), 161, 429.
Servais, musicien, 456.
Servières (L.), 100
serviette, 30, 259.
Settegart, peintre, 280.
Séville, Alcazar, 164.
Sfax, baptistère, 518.
Sha-tcheou, grotte des mille Bouddha, 330.
Siagu, ville antique, 62 ; — baptistère, 518.
Sibenaler (J.-B), 335.
Sibylles, 541 , — (prophéties des), 437
siège, pliant en fer incrusté d'or, 329.
Sienne, peintres, 250.
Silos, église romane, 247 ; — trésor de l'abbaye, 150, 151, 153.
Simone (Martino), peintre, 241.
Sinon, architecte turc, 528.
Sinope, manusc. de l'évang. S.Matthieu, 245.
sirènes, 395, 400, 403.
Siret, 141, 143.
Sizeranne (Robert de la), 154, 214.
Smithfield, église St-Barthélemy, 370.
Smolensky (Jos.), peintre, 144.
Snellaert (Jean), peintre, 427.
Sociedad española de excursiones, 246
Société, des amis des monuments parisiens, 175 ; — *des Antiquaires de France*, 60 147, 224, 329, 424, 517 ; — *archéologique de Bruxelles*, 248, 426 ; — *archéologique du Midi de la France*, 425 ; — *diocésaine d'archéologie chrétienne de Namur*, 149 ; — *éduenne*, 508 ; — *d'émulation de Cambrai*, 332 ; — *française d'archéologie*, 510, *d'histoire de Beaune*, 508 , — *d'histoire et d'archéologie de Gand*, 426 ; — *historique et archéologique de l'Orne*, 148 ; — *historique et littéraire de Tournai*, 335 ; — *internat. des études iconographiques*, 329 ; — *des lettres, sciences et arts de Bar le Duc*, 332 ; — *des Mélophiles de Hasselt*, 428.
soies teintes, 105,
Soignies, collégiale St-Vincent, 355.
Soil (E.), 78, 335, 527.
Soissonnais, églises, 463, 470.
Soissons, ancienne basilique, 85 ; — cathédrale, 37, 43, 48, 384 ; — cloître St-Jean des Vignes, 30, 224, 228 292 ; — église St-Léger, 494 ; — *Semaine religieuse*, 350.
soleil, 159, 260
Solesmes, bénédictins, 449, 450, 452 ; — chant, 449.
Sorbonne, congrès des sociétés savantes, 62.
souche, 27.
Soucia, reliquaire, 149.
Southwell, collégiale, 386.
Souvigny, église, 401.
Speusippe (S.) (statue de), 332.
sphinx égyptien, 395, 402.
Spicker (Guillaume), peintre verrier, 510 ; — (Pierre), peintre, 510.
spirale, 28, 212.
stalactites, 29, 30.
stalles, à Cornelymunster, 225 ; — Dijon, 432 ; — gothiques, 68 ; — Heinsberg, 34 , Laurex, 487 ; — Louvain, 72.
Stamboul, groupe de mosquées, 527.
statuaire (la), 347 ; — en Normandie, 161.
statue, de Ste Agathe, 282 ; — Apollon, 124 , Ste Barbe, 272 ; Boniface VIII, 252, 326 , S. Capitas, 272 , — Christ, 420, 431 , Durand (abbé), 521 , — Fleusippe, 332 ; évêque, 142 , Frédéric le Grand, 173 , Ste Geneviève 520 ; — S. Gimer, 426 ; — Héraclès, 148 ; — Hermès, 245 ; — S. Hubert, 262 ; — S. Laurent, 262 ; — S. Lautein, 332 ; — Ste Léonille, 332 ; — S. Louis de Toulouse, 241 , Lysandre, 518 , S. Mammès, 335 , Ste Marie-Madeleine, 262 , S. Martin, 262 ; — en marbre et en bronze, 148 , Meurg (Jean), 272 ; — Melasippe, 332 ; — S. Michel, 461 ; Mnémosyne, 61 , S. Nazaire, 42[illegible] , S. Pierre, 256 ; — S. Pierre de Vérone, 332 , prince de Ligne, 270 , quatre Rois, 172 , — Raymond-Béranger IV, 5 ; — S. Thomas Becket, 78 ; — Vierge, 44, 69, 262, 271, 504, 538.
statues, anciennes dans le Jura, 62 ; — de bronze, 61 , colossales (de bœufs), 45 , drapées, 61 , dijonnaises, 65 ; — équestre, 62.
Stein sur le Rhin, peintures murales, 172.
Steinl, peintre, 280.
Stèle des Vautours (la), 60 ; — phénicienne, 518.
Stimmen aus Maria Laach (at), 52.
Stow, église, 472.
Strasbourg, cathédrale, 270, 431
Straven (F.), 428.
strigilles, 29, 30.
Stuben, abbaye, 185 ; — couvent des dames nobles, 189.
Sturbout (Hubert), peintre, 177.
Stuttgart, Cabinet des antiques, 172.
style, brugeois, 153 , — esthétique, 153.
styx, 293
Subiaco, fresques, 252.
Suger, 380, 384, 491.
Suisse (Charles), architecte, 136, 137, 433, 539.
Suzanne (Ste), 532.
Sylvestre (S.), 242, 300 ; — (tiare de), 252.
symbolique chrétienne (la), 331.
Synnada, blocs de marbre, 147.

T.

tabernacle, édicule, 331 ; — du XVIIIe s., 159.
tableau, 258 ; — dédicatoire à Lublin, 144 ; — d'église, 63 ; — flamand, 519.
tables d'autel limousines émaillées, 150, 151.
tapète, 94.
tapestry, 94.
tapisseries 94, des *Actes des apôtres*, 91 - 123 ; à Angers, 174, — *de l'Apocalypse*, 544 ; — *l'Arithmétique*, 120 , — *l'Astronomie*, 120 ; à Aubusson, 150 ; *Audience au roi Louis XIV*, 104, 105 ; — *bataille de Formigny*, 99 , — à Beaune, 510 ; — coptes, 104 ; flamandes, 96, 99, 100, 270 ; — *la Géométrie*, 120 ; — *des Gobelins*, 511 ; *les Grotesques*, 114 ; — à Hamptoncourt, 100 ; — *Hercule portant le globe céleste*, 114, 122 ; — *les Heures*, 114 - 123 ; — à Loukmanoff, 100 , à Lyon, 90, 98 , — modernes, 104 ; à Paris, 98 ; — *la musique*, 120 ; — *Les Parques*, 114 - 123 ; — *Passage d'une rivière*, 12[illegible] *Passage d'un gué*, 12[illegible] au petit point, 540 , à Reims, 540 , — *la Résurrection de Lazare*, 10[illegible] , à Sienne, 114, 119, 122, — *la Science*, 120 , à Sens, [illegible] à Tournai, 12[illegible] — à Vienne, 119 ; *les Vertus et les Vices*, 114, 11[illegible] 12[illegible], 121 ; — du XVI[illegible] s., à Bruxelles, 11[illegible] 11[illegible] 11[illegible]
tapissiers, flamands, 104, 106, 108, 110 ; — (qualités des), 109.
taques de foyer, 70, 259 ; — historiées, 335 ; — symboliques du XVIIe s., 70.
taureau, 394, 406 ; — androcéphale, 394.
Tauro de Sienne, orfèvre, 7.
Taverny, église, 496.
Tebessa, fouilles, 330.
Tedesco, 439.
tempera (peinture à), 55 - 57, 311, 328, 507.
temples chinois, 437.
tenture, 258.
tête de clou, 29 ; — en bronze 329.
Tewkesbury, église abbatiale, 473.
Thaïs (restes de), 453.
Thèbes, maison antique, 162.
Théodoric II, (histoire brodée de), 535.
Théophile (légende de), 42.
Thiollier (A.), 68, 530 ; — (N.), 58.
Thiverval, église, 496.
Tholin (J.), 66, 78, 520.
Thomas, (S.), 156, 186 ; — Becket (S.), 386 ; — (statue de), 78 , (J.), peintre, 42[illegible] de Podio, orfèvre, 20.
Thony (J.), peintre 427.
Thooris (L.), 71.
Thorel-Terrin, 159.
Thrace (fouilles en), 61.
Thuin, refuge de Lobbes, 535.
thym, 296.
tiare conique, 326.
Tickencote, église, 474.
tilleul, 296.
Timgad, établissement de bains antiques, 330.
tissus du IIIe s. (collection de), 87.
Titus (palais de), 26.
Tivoli, jardin d'Este, 165.
toile de Bourgogne, 66.
toison d'or, 398.
tombeau, de S. Bénigne, 433, 434 ; — Brézé 161 , Clément V, [illegible] — du duc de Clèves 322 , Le Bergh[illegible] 110 , Innocent X, 243 , — Jacopo Marcello 453 , — Lamoricière 173 , Louise Maele, 248 — Philibert de Châlons, 329 ; — Pot (P.), 5[illegible] , Raymond Béranger IV 5 , Raymond de Montpezat, 521 ; — romain, 26.
tombes (collect. de), 428 ; — du XIVe s., 439.
Tongres, congrès d'archéologie et d'histoire, 333 , 525 ; église Notre-Dame, 525 , — remparts, 333 ; — trouvaille archéologique, 525 ; — tumulus, 525.
Tonnerre, statue de la Vierge, 69.
Töpffer, 217.
torche, 30, 31 ; — du XVIIe s., 74.
Tornabrioni, patricien, 56.
torsade, 29.
Tortose (Syrie), matériel d'orfèvre, 147.
Tory (Geoffroy), graveur, 254.
Toscane, anciennes fresques, 56.
Toulon, musée, 482 ; — porte de Puget, 483.
Toulouse, anciennes maisons, 425 ; — cadran d'horloge, 484 ; — cathédrale, 168, 425 ; — chartreuse, 425 ; — église des Jacobins, 530 ; — St-Martin, 434 ; — St-Servais, 538 ; musée des Augustins, 232 ; — vitraux, 538.
tour, antique à Arendonck, 63 ; — Athènes (t. des Vents), 498 ; — Bruges, 441 ; — carrée, 101, 206 ; Laon, 40, 44, 45 , Lisieux, 40 ; — Riotard, 69 ; — Chamaret, 78 , Dijon, 430 , Laon, 406, 407 ; Messines, 206 ; — monumentale du XVIII s., 70 , Noyon, 340 ; Pise (penchée), 157 ; — en porcelaine, 437 ; — romaine, 332 , — Tournai (Henri VIII), 335 , — Vauban à Port en Bessin, 70 , — de Vesone à Périgueux, 176.

Touraine, 70; — colonnes à imbrications, 62.
Tournai, 73; — beffroi, 427; — cathédrale, 335, 350; — église St Jacques, 77; — Ste-Marie-Madeleine, 68; — pont des Trous, 335; — *Société historique et littéraire*, 335; — tapisseries, 120; — tour Henri VIII, 335; — Ymagiers, 531.
tournesol, 296.
Tournon, inventaire des reliques, 66; — trésor de l'église, 66.
Tours, cathédrale, 218
Tracy le Val, 304
Tracy (des), 535
transenna, 256.
Transition (la), 365.
travaux des sociétés savantes, 69, 244, 329, 424
trèfle, 222-223
Trefle, 31; — (Notre-Dame de la), 171.
Tremblay (Barthél. du), sculpteur, 424.
Tremouille (de la), fer à hosties, 285.
Trente, concile, 19
trésor, d'Aix, 23; — Arlée, 437; — Bâle (cathédrale), 7; — Bari, 543; — Cisseneuil, (église), 69; — Clery (Notre-Dame), 132; — Compiègne, 198; — Dijon (St-Bénigne), 432; — Fontenay, 158; — France (royal), 69; — Guarazar, 123; — Montpezat, 431; — Monza, 12, 14; — Rome (St-Pierre), 52; — Saint Just, 5; — Silos, 150, 151, 153; — Tournon (église), 69; — Treves (St-Mathias), 179; — Vienne, 435
tresse, 29
Treves, cathédrale, 180; — musée, 181, 191; — Porta Nigra, 498; — trésor de l'église St-Mathias, 179.
trident, 35
Trigh, architecte, 271.
Triptyque (du), 508
Troia, chaire de l'église St-Basile, 172
Troismoutier, fer à hosties, 285.
Trônes (les), 362.
trophées, 34; — guerriers, 329
Troyes, cathédrale, 227; — jubé, 157; — sculpture, 169.
tulipe, 296.
tumuli, 525
Tunisie, baptistères byzantins, 518; — basilique antique, 518; — fonts baptismaux, 518; — fouilles, 62
Turin galerie royale, 130.
Tyr, inscription phénicienne, 518.

U.

Udine (Jean d'), peintre, 100.
umbo, 33.
Uperna, baptistère, 518.
Upsal, bibliothèque, 172.
Urbino, archives, 142; — cour du duc Frédéric, 344; — église St-Jean, 142; — peintres inconnus, 142.
urne, 30.
Ursule (Ste), 519; — (châsse de), 441.

V.

Vachères, fouilles, 331; — station préhistorique, 331.
Val-Dieu, mobilier d'art, 435, 531.
Valenciennes, archives, 132; — reliquaire, 126, 127
Valere (S.), 184
Vallette (Rene), 158.
Valmary, 70.
Valvisciolo, abbaye cistercienne, 58.
vampire, 403.
Van Deuperebroom (A.), 71; — (Gastel de), 86.
van der Haeghen (Gerd.), 165.
Vandevelde (A.), 153.
Van Duyse (H.), 72.
Van Even, 70, 177.
Varbely, bas relief, 147.
Vasari, 57, 88, 93, 100, 101, 110, 112, 129, 142, 143, 242, 254, 274-280, 312, 421.
vase, 30; — antique à obturateur, 329; — de bronze préromain, 62.
Vatican, apoxyomène de Lysippe, 61; — appartement de Pie V, 98, 99; — *Arcole*, 510, — loges, 112; — projections lumineuses, 513; — séance d'archéologie, 510, 538; — tableaux liturgiques, 513, 514; — tapisseries, 92, 97, 114.
Vaudoyer, architecte, 175, 346.
vautour, 344; — (la stèle des), 60
Vaux de Sernay, château, 219.
végétaux (stylisation des), 215; — (symbolisme des), 215.
Veith, peintre, 280
Vélasquez, peintre, 170.
Velay, monuments, 68.
Veneziano (Ant.), peintre, 422.
Venise, 403; — porte mât, 39; — tombeau de Jacques Marielo, 453
Vénus, 245; — Gemitix, 61; — de Milo, 60, 61, 147, 156.
verdure, 258.
Verhage (Pierre), peintre, 362.
Verhaegen, architecte, 82, 238, 355, 356, 357.
Verlat, peintre, 457.
Verneilh (Félix de), 366, 382-385.
Vernon (A.), 335; — (Smith), 139
Véronèse (Paul), peintre, 154, 170.
véronique, 296
Véronique (Ste), 505.
verres églomisés, 140.
Verrès, château, 258; — inventaire du mobilier, 258.
Verrochio, peintre et sculpteur, 144.
Versailles, cathédrale, 30; — château, 230; — jardin, 165; — musée, 244.
Vertus (les), 362; — *théologales* (les), tapisseries, 114, 116, 122.
verveine, 296.
Verviers, 73.
vêtements du IIIe s. (collection de), 87.
vêtements liturgique, dalmatique, 51, aube, 172, — *amaurum*, 251, — *camélaucum*, 251; chape, 65, chasuble, 101, — costume canonial, 65; — dalmatique, 52, — étole, 250, 535, — mitre, 251; — omophorion, 53; — pallium, 514; — plut. VIII, 250, — *regnum* pontifical, 251, 252, saccos grec, 53, — tiare, 251, 326; — vêtements pontificaux, 332.
Victoire aptère (temple de la), 501.
Vidal (G. M.), 76.
Vienne, médaillon, 329; — musée, 245; — des arts industriels, 172, — salière du trésor impérial, 420, 434; — tapisseries, 119.
Vierge, 124, 141, 142, 145, 184, 191, 242, 391, 459; — annonciation, 55, 68, 76, 308, 310, 421, 462, 505, 519; — assise, 332; — assomption, 422; — couronnement, 92, 96, 98, 118; — douleurs, 130; — entre deux saints, 169; — immaculée-conception, 77, 361, 504, 519; — glorification, 42, 170, 425; — scènes de sa vie, 42, 43; — statue, 44, 69, 262, 271, 504, 538; — visitation, 155.
vigne, 47, 222, 228, 322.
villa royale chaldéenne, 148.
Villard de Honnecourt, 42.
villas romaines, 162.
Villefosse, trésor, 147.
Villelame, mosaïques romaines, 244.
Villenoisy (F. de), 435
Villers, abbaye, 63, 235, 236, 498; — église, 82-84, — retable, 248
Villette, inventaire de l'église, 340.
Vilmont sur Laha, château, 184.
Vinça, église, 540.
Vincent de Beauvais, 397, 398.
Vinci (Léon. de) peintre, 57, 505, 517.
Vinckaert (Jean), peintre, 417.
violette, 296.
Viollet le Duc, 83, 154, 220, 231, 234, 238, 239, 314, 347, 395, 372, 384, 420, 431, 433, 468, 488, 489, 493, 495, 509.
Visconti (Fred.), archeol., 14, 15
Visitation, 155
Vitet (L.) 155, 346, 349.
vitraux, à Angers, 159; — Auch, 425, Beaune, 87, 509, — Binche, 357, — Carcassonne, 425, — Dijon, 538, — Enghien, 357, — Gand, 357; — Laon, 42, — Larochepot, 539; — Lubin, 543, — Nantes, 77; — Nogent l'abbesse, 262; — Paris, 451; — Toulouse, 538; du XIIe s., 186.
vitrification accidentelle, 147.
Vogué (de), 245.
Volpato, graveur.
volute, 212.
Voult (le St-), 435.
Voûte, d'arêtes, 368, 370, 374-392; — en berceau, 148, 308; — en coupole, 69; — croisée, 201, — mauresque, 21, — normande, 365, 370; — octopartite, 473, 474; — en pierre, 365, 463, 465; — quadripartite, 468, 474; — rampante, 452; — romane, 355; — sexpartite, 366, 374; — sphérique, 438.
Vrelan (Guil.), miniaturiste, 130.
Vriendt (Alb. de), nécrologie, 89.
Vyve-Capelle, église, 534.

W.

Wadowski (l'abbé A.), 144
Wagen (le Dr), 124.
Warkworth, église, 471.
Watteau, peintre, 170.
Wauters, 124
Weale (W. H. J.), 125, 132, 238, 319, 320, 321, 304, 440.
Weber, galerie, 535.
Weert (*Greta d'*), 172.
Well-Bundel, peintures murales, 451.
Westminster, dortoir, 370.
Westphalie, église à deux nefs, 172
Weyden (v. der), 224, 247, 334, 345, 510, 531
Whitby, abbaye, 370.
Wiegand (le D.), 251.
Willame (G.) 71
Willis (le prof.) 371, 373.
Winchester, cathédr., 370-389; — crypte, 370.
Wismar, musée, 410, — tissu antique, 420
Wladyck, peintre, 144.
Woillez (E.), 220, 489 497.
Worcester, cathédrale, 371, 373, 379.
Wuestwezel, peintures murales, 451.
Wulf (Ch. de), architecte, 356.
Wüscher-Becchi, 172.
Wyart (Dom. Sébastien), 512.
Wybaud (Jean), graveur, 171.

X.

Xanten, église 522; — vitraux, 172.
Xanthos, frise, 410.

Y.

York, abbaye N. D. 370.
Ypres, cathédrale, 524; — halles, 442, 449; pignons en bois, 524, — trésor dit « des Templiers », 441, — (siège d'), 195.
Ysendyck (Van), architecte, 176.

Z.

Zacharie (S.), 305, 307, 309.
Zeitschrift für christliche Kunst, 78, 172, 534
Zepperen, église, 451, — peintures murales, 451, 541.
Zeibi (Luigi), 19.
zodiaque de N. D. de Paris, 413
Zucchi (Bart.), 12, 17.

collectionneurs (répertoire général des), 340.
collégiale, de Binche (St-Ursmer), 357, — Cambrai (St-Pierre), 171 ; — Clèves, 522, — Huy, 85, 271 ; — Louvain, 72, 83, 84, 177, 539 ; — Manat, 425, — Montbrisson (Notre-Dame), 8 ; — Saint-Paulin, 69 ; — Soignies (St-Vincent), 355 ; — Southwell, 386.
Colleoni (Hier. de), peintre, 141.
Colmont, ruines, 525.
Colobium, 445.
Cologne, cathédrale, 334, 503, 545, — église des Sts Apôtres, 350, — de Ste-Marie du Capitole, 450 ; — de St-Pantaléon, 190.
Colomb (Christophe), 254.
colombe, 410.
Colombe (Jean), miniaturiste, 329 ; — (Michel), 440.
Coloma (Stefano), 8.
colonnade antique, 329 ; — grecque, 36.
colonne à imbrications, 62.
coloris (les secrets du), 69, 534.
coloristes, 69.
comité, diocésain, 315 ; — des travaux historiques, 148, 332, 519.
Commission, archéol. du départ. de la Seine, 451, — département. des monum. hist. du Pas-de-Calais, 332 ; — diocésaine des monuments, 63, — française des monuments historiques, 136, 315 ; — royale des monuments de Belgique, 63.
Commode, empereur (portrait de), 188.
Como, église, 505.
Compiègne, Ste Marie, 331.
composition architectonique, 532 ; — décorative, 532.
Compostelle, cathédrale, 160 ; — église St-Jacques, 166.
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux, 335.
Congrès, archéol. de France, 519 ; — de Tongres, 525 ; — d'archéologie et d'histoire, 333, — eucharistique d'Angers, 522, — international des sciences ethnographiques, 87 ; — de Malines, 333 ; — scientifique de Bruxelles, 529 ; — de la société française d'archéologie, 424 ; — des sociétés savantes, 62, 530.
Coninxheim, fouilles, 525.
Conques, abbaye, 167 ; — chœur, 149 ; — église St-Foy, 166, 167, — reliquaire, 168, — trésor, 168
Constance, cathédrale, 334.
Constantin, empereur, 22, 147, 242, 251, (le pape), 251, 309 ; — (portrait de), 329 ; — II, 329.
Constantiniana Daphné, forteresse, 244.
Constantinople, Cyclobion, 528 ; — églises, 526, — mosquées, 527, — murailles, 527 — musée, 92, 146, 534, — prise, 189, — Ste Sophie, 528.
constructions, languedociennes, 77 ; — militaires, 62.
contreforts, 46.
conversion de S. Paul, tapisserie 92-123.
Cappicii (Jean), peintre, 338.
Coptes (tapisseries des), 104.
coq (icon.), 410.
coquelicot (décor.), 291.
coquerelle, 293.
Corbeil, clocher de St-Spire, 494.
cordelière (symb.), 29.
Cormon, 272.
cornaline talismanique, 424.
Cornelis (Alb.), peintre, 361, 363, 364.
Cornelius, peintre, 280, 458.
Cornelymunster, stalles, 225.
corniche du théâtre d'Ader, 25.
Corona (le P. Fabius), barnabite, 17.
corona, 252
Corrège (le), peintre, 535 ; — (fresques du), 422.
correspondances d'Italie, 55, 143, 240, 326, 419, 505 ; — de Pologne, 141.
Corroyer (E.), 239.
Cosimo Roselli, peintre, 143.
costume canonial, 65.
côte normande (la), 246.
Coney, donjon, 498 ; — (Robert de), 272.
couleur, à l'huile, 55 ; — (définition de la), 69.
couleurs (échelles et genres des), 65, 102, 110 ; — (résistance des), 104, 105, 109.
Coulommiers, église St-Denis, 335.
coupe, en cristal, du XIVe s., 535 ; — sassanide, 61.
Courajod (L.), 264, 438, 439.
Couran, architecte, 521.
Courances, château, 147.
couronne, 35 ; — antiques à Kazan, 24, — émaillées, 22 ; — de fer à Monza, 12, 14, 16, 20, 22, 251, — impériales, 24, — lombarde, 22, — d'ostensoir, 259, — (la Ste) à Paris, 78.
couronnement de la Vierge, tapisserie, 96, 118.
Courtrai, hôtel de ville, 460 ; — peintures murales, 460.
couteaux, 159
Coutures, fer à hosties, 284.
couverte de pupitre, 259.
couverts, 259.
Coxie (Michel), peintre, 106.
Crayer (de), peintre, 426.
création du Monde, 43.
créatures vivantes, 394.
crèche du Sauveur, 191.
crédences, 259.
Creil, église St-Evremond, 490.
crémière, 259.
Crespin, architecte, 411.
Crète, fouilles, 61, 147 ; — statue égyptienne, 245
Crèvecœur (Lionel de), 365.
Christus (Pierre), peintre, 125, 245.
croisade (rôle de la papauté dans la 1re), 525.
croisées d'ogives, 365-393, 463-481.
croissant (le), 331.
croix à double croisillon, 158, — gammée, 21, — de Limbourg, 185, — de Lorraine, 70, — monumentale, 427, — offrande, 259, — processionnelle, 149, 331, 517 ; — reliquaire, 149 ; — triomphale, 356, 357 ; — (parcelle de la), 179 ; — (reliquaire de la), 179, 182, — (tableau de la), 181, 187.
croix (la), 450
Croquet (l'abbé), 248.
crosse de 1200, 403.
Crostarosa (Mgr), 512, 515
Crousille, inventaire de la maison curiale, 338.
crucifix, 418-419
Crucifixion, 421, 505 ; — (de Montofarno), 57 142 ; — (tableau de la), 190, 250.
Cuicul, fouilles, 330.
culots (décor.), 218, 219.
Curçay, fer à hosties, 285
Cuthbert (S.), 386, 464 ; — (châsse de), 375.
cyclamen (décor.), 295.
cygne (décor.), 411.
cymaise romaine, 218.
cymbale phénicienne, 147.
cyprès, 295.
Cyprien (S.) (tombeau de), 244.
Cyriaque d'Ancône, 440.
Cyrus (mort de), tableau, 426.

D.

Dagnan Bouveret, peintre, 337.
dahlia, 290-291.
dais, 156.
dalmatique, de Charlemagne, 52.
dalmatiques romaines, 52.
Daly, architecte, 425.
Damou-el-Karita, fonts baptismaux, 518.
Daniels, abbé, 332, 451.
Darcel (A.), 129, 204
Dare (Estiévenart), peintre, 427.
Daret (Danelet), 427 ; — (Jacques), peintre, 426, 543, — (Jehan), sculpteur, 427, — (Octe), tailleur d'images, 427.
David, d'Angers, 155 ; — d'Écosse, 387 ; — roi, 303 ; — peintre, 104, 248.
Deas, église, 332.
Dechaume (Geoffroy), sculpteur, 541.
décor (sources du), 394.
décoration, architectonique, 25, 212, 289, 394, 481, — moderne, 133 ; — picturale des églises, 524 ; — polychrome, 64 ; — sarrasine, 25.
découvertes archéologiques, à Anvers, 541 ; — Beaune, 541, — Bosco Reale, 88, 241, — Jérusalem, 330 ; — Paris, 539, 542 ; — Rome, 68, 242, — Tongres, 525, — Villelarie, 244.
Deger, peintre, 280.
Dehaisnes (Mgr), 129, 531.
Dehio, 366, 367, 474, 475.
Dekeyser, peintre, 457.
Delacroix, 156.
Delamain (Phil.), 339.
Delatte (C. P.), 147, 245, 354, 450.
Delbeke, peintre, 443.
Delescluze, 69, 534.
Delisle (Léop.), 150, 174.
Delphes, fouilles, 61, — fresques, 517, — inscription métrique, 518.
Delvin, 248.
Demaison (P.), 70, 260.
denier, 435.
Denis (S.), pape, 242.
Denon, antiquités, 331.
dentelles anciennes, 356.
Déposition du Christ, 124, 509.
Derix (H.), 172.
Descamps, fondeur, 263.
Descente de croix, 88, 277.
Destève (de D), 129
dessin (le), 135 ; — (simplification du), 216 ; — de 1021, 60
Destrée (Jos.), 161, 248, 264, 329.
Deutsch (Nic.-Man.), 177.
devant d'autel, 259.
Deventer, chemin de croix, 523 ; — église bénédictine, 523.
Devizes, église St-Jean, 388-391 ; — église N.-D., 388-391
Devoisin (A.-J.), 531,
dévotion, 259.
Didier, abbé, 312.
Didron (E.), 87, 130, 183, 188, 330, 431, 503, 504, 537
Diegerick, 193, 194
Diehl (Charles), 23.
Dieppe, église St-Jacques, 160.
Diert, église St-Jean, 357.
digitale (décor.), 295.
Dijon, bibliothèque Janinienne, 432 ; — boiseries sculptées, 433 ; — chapelle St-Jean, 136 ; — église St-Bénigne, 429-434, 504 ; — église N.-D., 430 ; — flèche dorée, 432, 433 ; — fontaine de Moïse, 483 ; — incendie, 430 ; — porte à feuillages, 433 ; — retranchements calcinés, 431 ; — tour 430.
Dinant, maisons antiques, 317.
disque en argent, 61.
Dissais, fer à hosties, 285.
Doil, 258.
Dolfini, 539.
Dollmayer (Herman), 100.
Dominico di Jacopo de Sienne, orfèvre, 7, 8.
Domfront, église N.-D. sur l'eau, 464.
Dominations (les), 362.
Dominicains, 526 ; — (chape des), 65.
Dominique (S.), 131, 150, — (théâtre de), 243, — le Florentin, 101.
Domitille (catacombe), 515.
Dommartin, église, 349 ; — (L.) 73.
Domus Ecclesiae, 515
Donatello, sculpteur, 85, 240, 241.
Donnet (F.), 70.
Dontrien, cloche, 263 ; — église, 261 ; — fauteuil de XVIIe s., 262, — grille, 262 — statue de S. Laurent, 262, — Vierge du XIVe s., 261.

Dorez (Léon), 246.
Douai, musée, [illegible]
Doué (Martin), peintre, 62.
[illegible], 68
dragon (icon.), 398, 436.
draperies (décor.), 29.
Drèche (N.-D. de la), 77.
Dresde, musée, 61.
Drexler (Karl), [illegible]
Drostle (groupes des), [illegible]
duadesse, [illegible]
Duban, architecte, 346.
Dudin, musée national, [illegible]
Dubois (Em.), 137, 173.
du Bois (A.), 73.
Duccio, peintre, 57, 312.
Ducerceau, architecte, 165.
Duchesne [illegible], 502, [illegible]
Duclos (le chne), 440.
Dujardin (l'abbé), 165, 248, 356.
Dumfermline, église, 387.
Dumortier, architecte, 63.
Dunières, égiise, 69.
Dunstable, église, 391.
Durand (Guil.), 2, 70, 284 ; — (l'abbé) (statue de), 521.
Durham, cathédrale, 368, 374, 376-391, 465-[illegible], voûte, [illegible]
Dusart (le R. P. Henri), 320.
Dussaud (R.), 245.
Dudot (Jérôme), fondeur, 264.
Dyck (van), 82.

E.

éclairage liturgique, 355.
école, anversoise de peinture, 427 ; — auvergnate, 168; — bourguignonne d'architecture, 149, [illegible] de sculpture, [illegible] dijonnaise de sculpture, 68 ; — française d'archéologie, 61, 365 ; — d'architecture, 237 ; — de peinture, 170 ; — limousine d'architecture, 149; — normande d'architecture, 475 ; — ombrienne de peinture, 273-280, [illegible] provençale d'architecture, [illegible] rhénane d'architecture, 350 ; — tournaisienne de peinture, 427 ; — vénitienne de peinture, 453 ; — de sculpture de Calcar, 522.
écoles d'architecture religieuse, 63.
écritures anciennes, 244.
écu, 33-34.
écureuil (décor.), 411.
édifices anciens, 502.
Edfou, temple, 542.
église, Aerschot, 357 ; — Alahum, 374 ; — Ames, [illegible] Amiens, [illegible] Angers, [illegible] Arcueil, [illegible] Arles, [illegible] Avesnois, 356 ; — Assise ; 172, 242 ; — Attert, [illegible] Aubeterre, [illegible] Aubiac, 520 ; — Auriac, 523 ; — Auvers-sur-Oise, 496 ; — Auvillers, 470 ; — Averlang, [illegible] — Bagneux 494, 496 ; — Bailly, 331 ; — Beaune, 508 ; — Beausac, 49 ; — Beauvais, 366, 463, 474 ; — Bellefontaine, 384 ; — Bernay, 370, 463 ; — Berneuil sur Aisne, 463; — Berac, 261 ; — Betheniville, 261 ; — Birkin, 473 ; — Blyth, 372 ; — Bonac, 523 ; — Boscherville, 370, 463, 464; — Boulogne, 227 ; — Bourny, 525 ; — Bredon 149 ; — Brienne, 261 ; — Bruges, 131, 224; — Bruxelles, 83, 84, 176; — Bruth, 382 ; — Caen, 371, 463, 464, 469, 474, 477 ; [illegible] 522, [illegible] Cambrai, 131, [illegible] Cambronne, 470, 490, 496 ; — Capoue, 312 ; — Carcassonne, 350 ; — Cellier, 332 ; — Cerisy-la-Forêt, [illegible] Cernay-sur-l'Oise, [illegible] Chaise-Dieu, [illegible] Chalons, [illegible] Chamalières-sur-Loire, 68 ; — Chambly, 494 ; — Champs-Dieu, 69 ; — Champigny, [illegible] 476 — Chaumont, [illegible] — Chennevières, 224 ; — Chers, 264 ; — Christchurch, 472 ; — Clermont-Dessous, 521 ; — Clery, [illegible] Cologne, [illegible] 350 ; — Como, 525 ; — Compiègne, 490 ; — Conques, 166 ; — Constantinople, 527 ; — Coulommiers, 335 ; — Creil, 490 ; — Deas, 332 ; — Deventer, 523 ; — Devigne, 388, 390, 391 ; — Dieppe, 160 ; — Diest, 359 ; — Dijon, 305, [illegible] 434, [illegible] Domfront, 464 ; — Dommartin, 349 ; — Dontrien, 261 ; — Dumfermline, 387 ; — Dunstable, [illegible] Emmerich, 522 — Epoye, 261, — Etville, [illegible] Esamatoglia, 142. — Essen, 522 ; — Eunate, 429 ; — Evreux, 371 ; — Florence, 55-57, 93, 143, 240, 312, 326, 327, 430, 508 ; — Forest, 451 ; — Gand [illegible] — Hanc [illegible] Herent, [illegible] Hesdigneul-lez-Bethune, 519 ; — Hochelten, 512 ; — Hoegaerd, 451 ; — Hoogstraeten, 356 ; — Itteville, 496 ; — Ivry, 230 ; — Jérusalem, 330 ; — Jouaignes, 463 ; — Jumièges, 368, 370, 498 ; — Kemnen, 522 ; — Kidrich, 523 ; — Kirkstall, 472 ; — Lalho, [illegible] — Lanobepot, [illegible] Legnano, 505 ; — Lessay, 370, 387, 389, 474, [illegible] Lezaz, [illegible] — Lillers (Nord), 222 ; — Lindisfarne, 386, 387, 471 ; — Lisseweghe, 451 ; — Loreto, 143 ; — Louvain, 72, 83, 84, 160, 177 ; — Lugano, [illegible] Maestricht, [illegible] Malampize, 149 ; — Malmesbury, 389, 390 ; — Mans, [illegible] Marie Marly, [illegible] Messine, [illegible] Mieges, [illegible] Milan, [illegible] Moirac, 520 ; — Moissac, 520 ; — Monsempron, 520 ; — Montivilliers, 398, 480 ; — Montlevon, 463 ; — Montreuil-sous-Bois, [illegible] Nemur, [illegible] Nancy, [illegible] — Naples, 241 ; — Nauray, 261 ; — Neeroetheren, 525 ; — Nogent l'abbesse, 261 ; — Norwich, 480 ; — Nouvion le Poisseu, 384 ; — Oberwezel, 563 ; — Oberzell, 334 ; — Opwyck, 426 ; — Oulchy le Château, 463 ; — Palaiseau, [illegible] Paris, [illegible] 230-232, 272, 349, 380, 384, 393-394, 397, 408, 481, 492, 494, 499 ; — Pavie, 89 ; — Pérouse, 5 ; — Poissy, 366 ; — Pontoise, 384 ; — Prosse, 261 ; — Reims, 62, 78 ; — Rethel, [illegible] Rheindorf, [illegible] Rhuis, 470 ; — Riotard, 69 ; — Rome, 78, 87, 159, 192, 241, 242, 252, 400, 413, 504 ; — Romsey, 387, 388 ; — Rosiers, [illegible] — Rouen, 232 ; — Saint Front de Périgueux, 520 ; — Saint-Hubert 451 ; — Saint-Léger au Bois, 463 ; — Saint-Leu d'Esserent, 384 ; — Saint-Masme, [illegible] Saint-Nicolas, 458, 459 ; — Saint-Savin, 354 ; — Saint-Trond, 83, 84, 316, 317, 428 ; — Sanelles, [illegible] Saronno, [illegible] Savone, 193 ; — Scharz, 336 ; — Schwarzrheindorf, 523 ; — Sébourg, 224 ; — Ségovie, 429 ; — Selby, 387, 388 ; — Sensenruth, 431 ; — Sepulveda, [illegible] Sion, [illegible] Smithfield, 370 ; — Soissons, 494 ; — Souvigny, 401 ; — Stow, 472 ; — Taverny, 496 ; — Tewkesbury, [illegible] Thiverval, [illegible] Tickencote, 474 ; — Tongres, 525 ; — Toulouse, 520 ; — Tournai, 68, 77 ; — Urbino, 142 ; — Uzeste, 357, 358 ; — Vezelay, 488, 490, 493, 496 ; — Vinça, 530 ; — Vyve Capelle, 534 ; — Warkworth, 271 ; — Xanten, 522.
églises, anciennes (classement des), [illegible] brabançonnes, 342, — byzantines, 528 ; — à coupole, 424, 520 ; — fortifiées, 62, 69 ; — romanes, 62, 63, 68, 425 ; — (décoration picturale des), 524.
Égypte, jardins antiques, 162 ; — temples, 498.
Égyptiens, 394 ; — (toilettes des) 212.
éléphant (icon.), 394, 411.
Eleusipe (S.) (statue de), 332.
Elgin (lord), 237, 501.
Elisabeth, (Ste), 155 ; — l'abbesse, 196, 206.
El-Kansara, cuves baptismales, 518.
Eloi (S.), 349.
Ely, cathédrale, 370, 371, 379.
émaillerie, 519.
émailleurs limousins, 350.
émaux byzantins, 22 ; — champlevés, 350 ; — mosans, 181.
Emmaüs, abbaye, 249.
Emmerich, église, 522.
enceintes préhistoriques, 331.
encrier, 66.
encensoir du XIVe s., 192.
enfant, à l'oie (l'), 60 ; — prodigue, 76.
Enghien, *Cercle archéologique*, [illegible] ; — vitraux, 356.
Enlart (Cam.), 58, 365.
enseigne romaine, 329.
entablement romain, 30.
Entre-Sambre-et-Meuse, 57.
épée, de Bordeaux, 66 ; — d'honneur, 1.
épervier, 394.
épigraphie, angevine, 544 ; — campanaire, 51, 58, 262.
Epinal, musée des Vosges, 331.
épis gothiques fleuragés, 280.
épitaphes de Flandre, 165.
Epoye, église, 261.
Equité (l') (icon.), 189.
érable (décor.), 228, 229.
Ertillac, château, 78.
Erville, église, 398.
Esamatoglia, église Ste-Catherine, 142 ; — fresques 142.
escluquette, 66.
Escousseur, inventaire de l'église, 258.
Esculape, 60, 517.
Escurial, bibliothèque, 329.
Espagne, objets d'art, 272 ; — sculptures romanes, 161.
Esse, fer à hosties, 286.
Essen, église, 522.
Essenwein, 334.
esthétique, 158 ; — fondamentale, 153.
Ertillac, château, 520.
Etournet (O.), 335.
Etienne, [illegible] (St) (martyre de) 12, (*lapidation de*) tapisserie, 92-123, 242 ; — de Nemours, 314.
Etival en Charnée, abbatiale, 271.
étoffes arabes, 517.
étole, brodée, 535 ; — double, 259.
Etrusques (les), 437.
études, iconographiques (*Société internationale des*), 329 ; — préhistoriques, 525.
étui, 259.
Eucharie (S.), 181, 184.
Euménides (les), 293.
Eunate, église, 429.
évangéliaire d'Henri III, 172.
Evangélistes (les), 55.
Evangile (scènes de l'), 279.
Evans, 245.
Eve, 190.
Evreux, cathédrale, 175, 480 ; — église St-Taurin, 571.
Exaltation de la croix (office de l'), 187.
exposition, jubilaire, 63 ; — de peinture, 458 ; — rétrospective de la gravure sur bois, 452.
Eyck (van), 55, 58, 74, 82, 124, 247, 320, [illegible]

F.

façades, 153.
faïence, 67.
faisan (icon.), 411
faisceaux, 31.
falot, 259.
Farcy (de) 66, 171
Farnèse (l'Hercule), 156.
Fatigati (D. Enriquez de), 246, 255.
Faucon (Maurice), 7.
fauteuil du XVIIe s., 262.
Favier, orfèvre, 133.

Faydherbe (Ant.), sculpteur, 420.
Federighi, év. (tombeau de), 110.
feinte, 260.
fenêtre du XIVe s., 41.
fer à hosties, 281 - 288, 425 ; — iconographie, 284 ; — ornementation, 284.
Fête-Dieu (processions de la), 74.
fêtes, 71.
fibules, antiques, 329 ; — ibériques, 161.
Fierens-Gevaert, 55 - 57, 82, 85, 118, 234 - 349, 269, 314 - 316, 425.
figuier, 222, 226.
figure, humaine, 481-487 ; — de femmes, 541.
figurines en terre noire, 517.
Filarète, 121, 440.
fils d'or, 105.
Finistère, richesses artistiques, 156.
Fisenne (von), 172.
flabellum, 29.
Flambard (Ralph), 375, 380, 386, 466, 468, 470, 477.
Flandre, épitaphes, 165 ; — tapisseries, 96, 99, 100 ; — vieux coins, 530.
Flandrin, peintre, 155, 280, 455.
flèche, dorée à Dijon, 432 ; — en pierre, 348.
Flémalle, abbaye, 426 ; — (le maître de), 543.
Flône, abbaye, 317, — château, 317
flore, gothique, 46, 468 - 407 — de Laon, 49, — médiévale, 140, 219, — ornementale, 214 ; — romano-gothique, 222 ; — (stylisation de la), 212.
Florence, académie, 58 ; — annonciation, 242, — archiconfrérie de la Concordia, 419, — *arti*, 240, — autel, en marbre, 143, — en terre émaillée, 420, — bibliothèque nationale, 3 ; — baptistère St-Jean, 241 ; cathédrale, 93, 420, 504 ; — chapelle, Brancacci, 102 ; — des Espagnols, 121, 409 ; — des Pierres, 241 ; — du Tombeau, 55 ; — cloche du palais du Podestat, 240 ; — cloître de Santa Croce, 85 ; — crucifixion, 279, 280 ; — décorations murales de Baldovinetti, 55 ; — églises : de Saint-Ambroise, 143, — Ste Apôtres, 508 ; — Santa Maria Novella, 56 ; — San Miniato, 240, — San Nicolo, 55 ; — Santissima Annunziata, 55, 143, — Santa Trinita, 55, 57, — fresques, 143, 311, — galerie, des Offices, 55, — des tapisseries, 115, — Guelfes, 508 ; — manufacture royale de pierres dures, 240 ; — mosaïque, 241 ; — musée, de l'académie, 242, 421, — du Bargello, 240, — de la Crocetta, 110, — de l'opéra, 240 — orfèvrerie, 420 ; — palais, des Guelfes, 85 ; — Pitti, 420, — vieux, 59, — porte-feu, 507 — portes, Ghiberti, 121 ; — du XIVe s., 142, — Filippines, 420, — statue de St-Laurent, 85 ; — statue, de Boniface VIII, 252 ; — en marbre, 420, — tableau de l'archiconfrérie de la Concordia, 419.
Florentin (S.), 184, 258.
Florenzo de Lorenzo, peintre, 274.
Floscel (S.), 509 ; — (martyre de), 87.
Fo, chien de Bouddha, 436.
Foi (la), 134.
Foix, fortifications, 62.
Foligno, fresques de Mezzanti, 343, — d'Ottavio Nelli, 342.
fondeur, 78, Antoine (les) 263 ; — Barraud (les), 263 ; — Cochois (les), 263 ; — Descamps, 263 ; — Dudot (Jérôme), 264 ; — Focerno, 331, — Guy (les), 264 ; — Haltzer (f.), 264, — Hildebrand, 264, — Loiseau (f.), 263 ; — Michel de Gand, 427 ; — Oudin (Pierre), 263 ; — Paintaindre (les), 263, — Perrin Robinet, 263, — Regnaud (les), 263 ; — Roy (les), 263.
fondeurs lorrains, 263.
Fontainebleau, château, 60, 424 ; — pavillon de chasse, 408.
Fontenay, inventaire de N.-D., 158 ; — trésor, 158.
Fontenelle, 216.
fonts baptismaux, Andernach, 523 ; — Auberive, 262 ; — Brienne, 262 ; — Damou-el-Karita, 518 ; — El Kansara, 518 ; — Hildesheim, 172 ; — Hoegaerd, 451 ; — Liége, 160 ; — Lorraine, 331 ; — Noordpeen, 396 ; — Oued-Ramel, 518, — Rummen, 248 ; — Sensenruth, 451 ; — Tunisie, 518.
Forest, église, 451.
Foretz, manufacture d'armes, 67.
forges luxembourgeoises au XVIe s., 335.
forme, bois de lit, 258.
forteresse du moyen âge, 86.
Foucquet (Jean), 440, 509.
fougère, 217 ; — argentée, 219 ; — des bois, 225, 228, 423.
fouilles, Algérie, 329 ; — Averdon, 62 ; — Carthage, 61, 245, 517 ; — Champvert, 62, 329, — Chartres, 331, — Chassenan, 62, — Cherchel, 330, — Chevigny, 62 ; — Coninxheim, 525 ; — Crête, 61, 147 ; — Cuieul, 330 ; — Delphes, 61, — Grèce, 147, — Hermes, 62, — Jablanica, 517 ; — Ksar Rhelan (Sahara), 61 ; — Lambèse, 330 ; — Pitres, 62 ; — Puy de Dôme, 517 ; — Rome, 326, 437 ; — Saint-Denis, 357, 542 ; — Tébessa, 330 ; — Thrace, 61 ; — Tunisie, 62 ; — Vachères, 331.
Fourno, fondeur, 331.
Fontains, abbaye, 392.
Foy (Ste), 166, — église de), 166
Fraeys (Ern.), 210.
Frankin, 76, 158.
fraisier (décor.), 291.
France, archéologie du moyen âge, 529 ; — chefs-d'œuvre des musées, 169 ; — restauration des monuments, 314 ; — trésor royal, 66.
France (Anatole), 421.
Francesca (Piero della), peintre, 343.
Francfort, musée Staedel, 426.
Franche-Comté, orfévrerie, 149.
Franchimont, château, 86, 235 ; — ruines, 86.
François, Ier, 258, 402 ; — (maison de), 414 - 416 ; — Ier. de Toscane, 435 ; — d'Assise (S.), 159, — (aube de), 172.
Frantz Erich, 280.
Francueil, monnaies gauloises, 62.
Fréderic, III, 53 ; — le Grand (statue de), 173.
Frésart (Jules), 317.
fresques, à Alost, 451 ; — Assise, 121, 252, 398 ; — Bosco-Reale, 88 ; — Delphes, 517 ; — Esanatoglia, 142 ; — Florence, 143, 252, 311, — Foligno, 342, — Genève, 506 ; — Lallio, 141, — Lugano, 505 ; — Milan, 505 ; — Montefalco, 252 ; — Padoue, 57, 246 ; — Palerme, 329 ; — Paris, 56 ; — Pavie, 56 ; — du Pérugin, 276 - 277 ; — Polygnote, 527 ; — Rome, 88, 241, 256, 276, 310 - 316, 326, 327, 516 ; — San-Severino, 142, — Savone, 143, — Subiaco, 252 — Toscane, 56, — Venise, 453 ; — du VIII s., 395 ; — du XV s., 55, 56 ; — (nettoyage des), 227.
frises, au tortchon, 216, — romaines, 25 ; — strigiles, 30.
fuchsia (décor.), 236.
Fulvio (Andrea), 254.
fusau, 29.
Fuzet (Mgr), 355.

G.

Gaborit (l'abbé), 133.
Gabriel, 308.
Gaddi (Tad.), peintre, 58, 311.
Gaignières (collection), 424.
Gaillard (Corn.), 165, 193, 197 ; — d'Ambreville, 414.
Gaillon, château, 329 ; — plaque de la grande Fontaine, 329.
Galla Placida (arc triomphal de), 102.
Galia, 338.
galon (décor.), 28, 260.
Ganay (cte de) (collection du), 147.
Gand, *Achter Sikkel*, 535 ; — cathédrale, 74, 428 ; — château, des comtes, 83, 84, 235, 238, 269, 498, 499, 502 ; — de Gérard le Diable, 238 ; — église St-Macaire, 355-357 ; — gilde de St-Joseph et de St-Luc, 247, 524, 525 ; — hôtel de ville, 503 ; — lavacrum de St-Bavon, 221 ; — peinture à l'huile de la grande Boucherie, 248 ; — *Société d'histoire et d'archéologie*, 429 ; vitraux, 357.
Gap, cathédrale, 175.
garde-manger, 65.
gares gothiques, 177.
Garreau (Melle L.), 425.
Gascogne, architecture féodale, 78.
Gasq (Paul), sculpteur, 136, 137.
Gaule, Belgique, bas-relief, 525 ; — romaine, figurines en terre noire, 517 ; — sépultures antiques, 530 ; — (Symbole de la), 410.
Gauthier (J.), architecte, 332 ; — de Skirlaw 375.
Gavaudan, château, 78.
Gay (Vict.), 259-260.
Gazette des Beaux-Arts, 509.
Geefs, sculpteur, 317.
Geetmert (H.), architecte, 166
Gélis Didot, 453.
gemmes, 29.
Gènes, porte d'un palais, 482.
Genève, fresques, 506 ; — hôtel de ville, 506.
Geneviève (Ste), 335 ; — légende, 528 ; — statue, 528.
Gentile da Fabriano, peintre, 274, 342, 343.
Gentilli (chev.), 122, 123.
Geoffroy, 14 ; — le Roux, 375, 470, 473, 478, 479.
Géométrie (la), (embl.), 120.
Georis (Gér.), sculpteur, 73.
geranium (décor.), 269.
Gérard (le chne), 195, 206.
Germain (L.), 70.
Gerspach, 58, 82, 123, 144, 235, 243, 313, 328, 422, 423, 435, 508, 516.
Gertrude (Ste) (châsse de), 72.
Geslin (l'abbé de), 77.
Gevaudan, moule de gâteaux, 517.
Ghiberti, sculpteur, 439.
Ghirlandajo (Dom.), 56.
Gibbon (le card.), 450.
Gielen, 333.
Gilde, de St Vincentius de Hollande, 523, — *St-Joseph et St-Luc de Gand*, 524, — *de St Thomas et de St Luc*, 521.
Gilles d'Orval, chroniqueur, 334.
Gillès de Pélichy (baron), 356.
Gilliodts, 356.
Gimert (S.), statue, 426.
Giordano (Luca), peintre, 143.
Giotto, 57, 58, 240, 311, 312, 313, 439, 462 ; — (forges de), 121, 398.
Giovio (L.), 112.
girafe (icon.), 157.
Girardot, graveur, 148.
Gisors, château, 517.
Giuliana, peintre, 142.
Giulika (Ste), 307, 313.
Giudo (S.) (relaquaire de), 421.
Givelet (Ch.), 260, 519.
Givry, croix triomphale,
gland (décor.), 225.
Gloucester, cathédrale, 372, 373, 385, 464.
glycine (décor.), 296.
Gobelins (manufacture de), 91, 105, 108, 174, 511.
Godard-Faultrier, 544.
Godeberte (Ste), 349.
Godefroy, d'Anvers, peintre, 427 ; — de Bouillon, 507.
Goes (Hugo van der), 88, 344, 427, 510.
Gombeaud, lieutenant, 61.
Gonze (L.), 169.
Goodyave, 212, 213.
Goslar, cathédrale, 172.
Gosnay, chartreux, 519.
Gosset (A.), 529.

gothique, anglais, 397 — fleuri, 219.
Goujon (Jean), 161.
Gourgé, fer à hosties, 284-285.
graffites, 262.
Granucci (Pr.), peintre, 144.
Grandselve, abbaye, 331; — tissus, 331.
Grasset, 214, 215, 290.
Grèce, fouilles, 147; — monuments, 501, temples, 498.
Grecs, 156, 294, 296, 395, 402; — (parcs publics des), 162.
Grégoire (S.), 21, 22, 303, 304, 430, 449, 450, 514, — XI, 252, — (rose d'or de), 9, — XVI, 98.
Grenade, généralife, 164.
Grenier (Dom), 414.
Gretser, 17.
Greyson, 73.
griffons (icon.), 395, 398, 399.
grille en fer forgé, 262, 271.
Grisar (le P.), 251, 327, 516.
grotesques, 25.
Grossgers (les), tapisserie, 114, — de la Renaissance, 395.
Guarrazar, trésor, 23.
Gudderman (Guill.), peintre, 427.
Guérard (L.), 77.
Guffens (God. E.), peintre, 455-462; — (portraits de) 460.
gui, 225.
Guibert (Louis), 67, 248, 339.
Guiffrey, 174.
Guillaume, (Eug.), 155, 157, 158; — l'abbé, 430, — de Bray, architecte, 519
guillochis, 213.
Guilloreau (le R. P. Dom), 271.
Guimard, 532.
guimbelet, 67.
guirlande, 25.
guivre, 409.
Gury (les), fondeurs de cloches, 263.
Guyau, 155.

H.

hachures dans la peinture, 57.
Halinard (l'abbé), 430.
Hallays (André), 269.
Haltzer (Jac.), fondeur, 264.
Hambourg (galerie Weber), 534.
Hamen (Pierre), 244.
Hamman-Lif, baptistère, 518.
Hamptoncourt, tapisseries, 100.
Hans, de Strasbourg, 417.
Hansen, architecte, 237.
Hardouin de Croy, 349.
harpie, 400
Harrison (Fréd.), 501.
Hasselt, Société des Mélophiles, 428.
Hautcœur (Mgr), 171.
hautelisses historiées, 427.
Havré, église, 451.
Hayve, peintre, 131.
heaume, 33
('s) Heeren-Elderen, retable, 85.
Heerswingels (Van), 72.
Heinse (V.), 72, 520
Heinsberg, stalles, 34.
Helbig (J.), 64, 90, 153, 239, 251, 280, 318, 321, 332, 334, 360, 462, 527.
Hélleputte, 85, 333.
héliotrope, 291.
Henchir-Kakaina, baptistère, 518.
Hendricx, peintre, 457.
Henri I (...), II (...) 321, III, 18; (évangéliaire de), 172, — IV, 35, 135, VII, 21, VIII, 22, (...) 191, — le Souillac, 8; — d'Ulmen, 182, 185.
Henry (Guill. d'), peintre, 364; — de Heentinghem, 371
hépathique, 230.
Héraclès (statue d'), 148
héraldique 12, 33.
Herckenrode, abbaye des Dames nobles, 451; — voûte rampante 452; — (bain d'), 428.
Herculanum, statues drapées, 61.
Hercule, 400; — (culte d') 244; — Farnèse, 150; — (tête d'), 5; — *portant le globe céleste*, 114, 115, 117, 119, 120, 122, — (tête d'), 5.
Herdigneul-les-Bethune, église, 519.
Hérent, église, 357.
Herford, reliquaire, 23.
hérisson, 411
Hermant, 415.
hermine, 411.
Hermanu (Fréd.), 88.
Hermès, bague antique en or, 62; — statue, en bronze, 245, — équestre, 62, — de Theodoridos, 60.
Héron (le chev.), 3..., — de Villefosse, 245
Heures (les), tapisserie, 114, 116, 117, 119, 120, 123.
hibou, 411.
Hildebrand, fondeur, 264.
Hildesheim, fonts baptismaux, 172; — lustre-couronne, 535.
hippocentaure, 398.
histoire de l'art, 61.
Hochelton, église, 522.
Hoegaerd, église, 451; — fonts baptismaux, 171, — presbytère Louis XV, 451.
Hokansai, peintre japonais, 437.
Holbein (Hans), peintre, 177.
Hollebeke (van), 165.
hom, 308
Hondicourt (R. de), tombier, 439.
Hoogstraeten, église Ste-Catherine, 456.
Hoozenbeke (Jooris van), orfèvre, 426.
Hope W. H. St-John, 480.
Horgen, fresques, 177.
Horoshigué, paysagiste japonais, 437.
hosties (fabrication des), 281.
Hottentot (le), 156, 157.
houblon, 232.
Houcke (van), 247, 530, 545.
housse, 260.
houx, 232.
Hubert (statue de S.), 262.
Huet Ludin, maître-maçon, 262.
Hugues, IV, 246; — d'Arc, abbé, 431; — de Puiset, év., 470, 479, 480.
Hulin (le prof. G.) 426.
Hulle (H. van), 153.
Humbert de Romans (le bon), 526, 527.
Hunin (Matthieu), graveur, 162; — (Pierre Paul), peintre, 162.
Huy, 73; — collégiale, 85, 271.
Huysmans, 277, 340, 345.
hydres, 400.
Hygie (la déesse), 517.
Hymans (H.), 71, 140, — (P.), 73
hyménée (autel de l'), 226.
hypocauste décoratif, 244.

I.

Ibis, 394.
Iconoclastes, 85, 195.
if, 295.
Ignace (le P.), 414-416.
Ile-de-France, 30..., — églises, 300
images (dispositions des), 312.
imagiers, 155, — du III s., 43...
Imagination, 185
Immaculée Conception, 77, 425; — (glorification de), 170.
immortelle, 295.
Incarnée (le P. d'), 252
Incendie du Bourg, tapisserie, 92
Ingelheim, peintures murales, 334.
Ingelow (B.), 386.
Ingres, peintre, III, 170.
Innocent, III, 242; — IV, 5, 526; — VI (roses d'or de), 9; — X (tombeau de), 243; — XI, 142; — XII (effigie de), 260.
Innocents (saints), 181.
inscription, bilingue, 147, — de cloche, 51, 58, — française du XIVe s., 425; — gravée, 60; — grecque, 60, 147, 242, 244; — italienne, du XIVe s., 240; — latine, 142, 181, 242, 244, 424, — métrique, 518; — phénicienne, 518, — du XIVe s., 128.
inscriptions, campanaires, 51, 58; — cimetériales, 255; — grecques, 61, 244; — indo-bouddhiques, lapidaires, 31, 262; — latines, 13, 244; — en lettres ornées, 244; — nabatéennes, 245; — romaines, 335; — safitiques, 245.
Institut archéologique de Luxembourg, 325.
interprétation (procédés d'), 232.
inventaire, Annecy (château d'), 66; — basilique vaticane, 52; — Berry (des ducs de), 187; — Bourg-Charente (château de), 159; — Chastenet, 67; — Clémence de Hongrie, 157, — Cosme Ier de Médicis, 94; — Crouville, 338; — Escoussens (de l'église), 258, — Fontenay (de Notre-Dame), 158; — Grécourt (abbé), 260; — Jarnac, 339; — Léon X, 96; — Limoges, 282; — Lonzy (église), 350; — Lyon (cathédrale), 5; — Monbrisson (abbaye), 187; — Mazamet, 159; — Middelbourg, 142; — Mobilier de 1029, 130, — Montreuil-sur-mer (trésor St-Saulve), 310, — Nevers du XIVe s., 65, — Notre-Dame de l'Itié, 290, — Notre-Dame du bout des Ponts, 258; — Orléans (duc d'), 187; — (duchesse d'), 187; — Orviéto (év. d'), 187; — Pécounet (Jean), 67; — Remiremont, 259; — Saint-Florentin (église), 2..., — Scrobelli, 338, — Silvacane (abbaye), 282; — Terrier, 193-220; — Tournon (reliques de), 66; — Trésor de France, 66; — Verrès, 258; — Villette (église), 340.
inventaires (bibliographie des), 65, 158, 257.
iris, 214, 230, 237.
Isabelle de Portugal (portrait d'), 519.
Isembard, prieur, 184.
Issoudun, bague et fibules antiques, 329.
Italie, basiliques, 403; — Correspondance, 55, 143, 240, 328, 419, 505.
Ittenbach, peintre, 280.
Itteville, église, 496
ivoires rhénans, 172.
Ivry, abbatiale, 161; — église St-Pierre, 230.
Irvine (J.-T), architecte, 384.

J.

Jablanika (Serbie), fouilles, 517.
Jacob (G.), 172.
Jacobsen (collection), 518.
Jacques, abbé, 184; — d'Aorti, 427; — de Germ, 248, — le Majeur (S.), 190, 198.
Jadart (H.), 70, 77, 269.
Jameson (M.) 459.
Jamivi, 333.
Janssens (Guil.), peintre, 130.
Japonais (art des), 290, 411, 437.
jardin (l'art des), 162.
Jarenton (l'abbé), 430.
Jean, VII, 242, 304, 305, 309; — (ambon de), 516; — XXII, 3, 7; — (roses d'or de), 7; — (tiare), 252, — de Bruges, 419; — de Fiesole, 278, 462; — Grégoire de J.-C. (le P.), 17, — de Maingre, gouverneur de Gênes, rose d'or, 11, — d'Udine, 243; — de Saint-Viance, 67; — (S.), (effigie de) 12, 116, — Baptiste (S.), 142, 190, 211, 305, (tête de), 212; — évangéliste (S.), 153, 174, 191, 241, 320, — (coupe de), 28...; — (Manne de), 190.
Jeanne, d'Arc (représentation de), 70; — de Bailleincourt, abbesse, 175, 176, — de Bourbon, 8; — de Ghistelles, abbesse, 185; — de Sicile, rose d'or, 9.
Jeannin (Nic.), 432.
Jehan, le Bach le jeune 427, — le Masle, év., 18...

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00612 9783